

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**

Pós-Graduação em Letras

***PROSA DE FICÇÃO: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO***

CURITIBA

2013

JOSOEL KOVALSKI

***PROSA DE FICÇÃO: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO***

Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do  
Paraná como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em  
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo  
Vasconcelos Machado

Curitiba

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

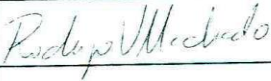
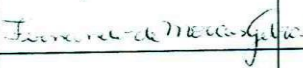

## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando JOSOEL KOVALSKI para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, FERNANDO DE MORAES GEBRA e FERNANDO CERISARA GIL arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

**“PROSA DE FICÇÃO: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO”**

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO		APROVADO
FERNANDO DE MORAES GEBRA		APROVADO
FERNANDO CERISARA GIL		APROVADO

Curitiba, 31 de outubro de 2013

  
Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves  
Vice-Coordenador



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata sexcentésima vigésima, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **JOSOELO KOVALSKI**. No dia trinta e um de outubro de dois mil e treze, às quatorze horas, na sala 1020, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **RODRIGO VASCONCELOS MACHADO**, Presidente, **FERNANDO DE MORAES GEBRA** e **FERNANDO CERISARA GIL**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “**PROSA DE FICÇÃO: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO**”, apresentada por **JOSOELO KOVALSKI**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **RODRIGO VASCONCELOS MACHADO** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia trinta e um de outubro de dois mil e treze. xxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

  
Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

  
Dr. Fernando de Moraes Gebra

  
Dr. Fernando Cerisara Gil

  
Josuel Kovalski

## DEDICATÓRIA

Ao Ribamar Bernardes, poeta-ensaísta.

## **AGRADECIMENTOS**

À Universidade Federal do Paraná, pelo apoio estrutural. Ao CNPq, pela bolsa concedida. Aos companheiros de luta, colegas de trabalho da FAFIUV e do Colégio São José, em especial ao Caio Ricardo Bona Moreira, Isaac Nilton Nogueira Neto, Giuliano Metelski, Leandro José Müller, Karim Siebeneicher Brito, Valéria Vaz Boni, Bernardete Ryba, José Antônio (Tite) e Maristela Wergenkievicz, Marlei Gohl e Márcia Sebben, pelo apoio. Aos colegas Jackson Saraiva, Jonas Cruz, Juliana Repchuk, Luis Fernando Strobino, Karine Bueno Costa, Sandra Godoy, Rafael Candido, José Roberto Such, Sérgio Gelchaki, Joelma Kavilhuka, Leslie Andrucho, Doroti Buchen e Jaqueline Naizer pelo companheirismo. Aos professores da UFPR, pelos ensinamentos a mim propiciados. Em especial ao professor Rodrigo Vasconcelos Machado, pela paciência com que conduziu as orientações, pelo discernimento em me apontar os caminhos e pela inteligência de suas intervenções, fatores determinantes na construção desse trabalho.

## **RESUMO:**

Essa dissertação procura abordar a escrita crítica da ensaísta Lucia Miguel Pereira. Para isso procura-se uma reavaliação do papel do crítico literário no Brasil, principalmente na primeira metade do século XX, época em que os escritores ensaístas se configuraram como intérpretes tanto de questões culturais quanto de uma crítica de literatura sistematizada. A crítica literária e sua sedimentação como sistema será vista historicamente, buscando dar ênfase às disputas entre os intelectuais católicos e as produções materialistas que marcaram o pensamento cultural entre as duas grandes guerras. A época abordada com seus conflitos sociais, políticos e culturais agiu de maneira determinante nas opções críticas dos chamados "intérpretes do Brasil", portanto propor uma leitura da ensaística da escritora carioca à luz de sua formação e diálogos com seus pares é o objetivo desse trabalho. Procuramos ainda alinhar a formação crítica de Lucia Miguel Pereira com vistas tanto a seus ensaios periódicos quanto a criação, recepção e crítica de sua história da literatura, *Prosa de Ficção*, procurando demonstrar como essa historiografia perfaz um procedimento ensaístico de composição, com métodos e procedimentos analíticos cabíveis mesmo a uma escritura calcada na subjetividade como um dos fatores preponderantes.

Palavras-chave: Crítica literária, práxis, ensaio, historiografia.

## **ABSTRACT:**

This text intends to approach the critical writing of essayist Lucia Miguel Pereira. To this demand is a reassessment of the role of literary critic in Brazil, especially in the first half of the twentieth century, a time when writers were shaped essayists as interpreters of both cultural issues as a systematic critical literature. Literary criticism and its sedimentation system as will be seen historically, trying to emphasize the disputes among Catholic intellectuals and materialistic productions that marked the cultural thinking between the two world wars. The time approached with their social conflicts, political and cultural acted critical factor in the choices of so-called "interpreters of Brazil" therefore propose a reading of the essay writer carioca in light of his training and dialogues with their peers is the goal of this work. We also seek to baste the formation of critical Lucia Miguel Pereira overlooking both their periodic tests as the creation, reception and criticism of his history of literature, *Prosa de Ficção*, trying to demonstrate how this procedure essayistic historiography makes a composition with methods and procedures analytical applicable even to a subjectivity grounded in scripture as one of the important factors.

Key words: Literary criticism, praxis, essay, historiography.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>08</b>
<b>1 DO CATOLICISMO À CRÍTICA: TRAJETÓRIA .....</b>	<b>25</b>
1.1 SION E CENTRO D. VITAL: AS AÇÕES DO GRUPO CATÓLICO.....	25
1.2 O MODERNISMO: OS ANOS 20 E A POLITIZAÇÃO DOS INTELECTUAIS .....	33
1.3 OS ANOS 30.....	37
1.4 OS ANOS 40: DECLÍNIO DA RELIGIOSIDADE.....	50
1.5 OS ANOS 50: DEPOIS DA GUERRA.....	56
<b>2 A CRÍTICA LITERÁRIA .....</b>	<b>61</b>
2.1 A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL: ENSAÍSMO E SISTEMA.....	61
2.2 A CRÍTICA DILETANTE E O RODAPÉ.....	72
2.3 A CRÍTICA-ENSAÍSTA.....	77
<b>3 O MÉTODO ENSAÍSTICO DE LUCIA MIGUEL PEREIRA .....</b>	<b>81</b>
3.1 PLANO DE TRABALHO.....	81
3.2 PROSA DE FICÇÃO.....	82
3.3 HISTÓRIAS DA LITERATURA.....	90
3.3.1 SÍLVIO ROMERO E JOSÉ VERÍSSIMO: SUAS HISTÓRIAS.....	90
3.3.2 LUCIA MIGUEL PEREIRA: PRIMEIRO COTEJO.....	100
3.3.3 <i>PROSA DE FICÇÃO</i> : DO REGIONALISMO AOS PRENÚNCIOS MODERNISTAS .....	133
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO NO BRASIL .....</b>	<b>152</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>157</b>



## INTRODUÇÃO

Claire de Obaldia (1995, p.1) comenta a figuração genérica do ensaio, salientando que para a maioria dos estudiosos não há o ensaio como gênero, mas uma concentração na individualidade de cada ensaísta: a ênfase recai nas leituras, na contextualização social e cultural de cada escritor. Assim, não há o ensaio, mas somente ensaios, e cada estrutura<sup>1</sup> ensaística seria única para cada escritor. Montaigne, que juntamente com Bacon podem ser considerados os pais do ensaio moderno, tenta, com a publicação dos *Essais*, uma reação contra a acumulação do aprendizado clássico – tão do gosto da cultura escolástica – e promove uma verdadeira promoção do texto subjetivo (OBALDIA, 1995, p. 14). Assim, a subjetividade seria a nota principal nesse tipo de escrita que reduz a experiência geral e abstrata à dimensão concreta da individualidade.

Desde Montaigne se formou algo que se passou a chamar grande tradição de ensaístas, principalmente pela representatividade dos textos feitos por Bacon, Saint-Beuve, Renan, Barthes, Addison, Johnson, Lamb, Hazlitt, Orwell, Woolf, Eliot, Emerson, Unamuno, Ortega, Borges, etc. Foram por esses ensaístas que, afora a variabilidade de seus textos escritos em épocas e lugares diferentes, o termo “ensaio” vem adquirir quase a mesma definição nos dicionários franceses, alemães, ingleses, espanhóis ou hispano-americanos.

Teóricos discutiram ao longo de boa parte do século XX a temática dessa “ambulatória e fragmentária forma em prosa” (OBALDIA, 1995, p. 14), como Georg Lukács – para quem a crítica não seria somente um aspecto do ensaio, mas, juntamente com a arte, a própria essência dele<sup>2</sup>, – e Theodor Adorno, filósofo que vem reestabelecer após a leitura do primeiro Lukács a polêmica com a forma do ensaio, enfatizando o método ametódico do texto ensaístico, texto que tem como postulado a totalidade – nisso concordando com Lukács e também com Benjamin – mas uma totalidade eternamente suspensa, nunca preenchida, sempre por vir (OBALDIA, 1995, p. 40).

O debate foi provocado pela velha oposição entre as formas de conhecimento: a arte e a filosofia. Enquanto uma era associada a noções de

---

<sup>1</sup> “They (the most histories of the essay) seem to assume that each essay-structure is unique to the individual essayist, that there is no essay but only essays, as many essay as there are essayists” (OBALDIA, 1995, p. 1).

<sup>2</sup> Cf. Obaldia (1995, p 10).

sensibilidade, intuição e imaginação, a outra remetia aos termos lógica, razão, conceito e universalidade. Querela antiga que, revitalizada pelo teórico alemão, deu um novo impulso às discussões sobre o ensaio como forma por excelência mediadora entre essas duas possibilidades de conhecimento.

Entre esse debate, apareceram ensaístas que também pensaram o gênero de maneiras diferenciadas, como Woolf que, na esteira de Samuel Johnson, propôs o ensaio como plausível de ser apreciado pelo “leitor comum”, vendo no ensaísta, juntamente com Borges, “um escritor criativo” (OBALDIA, 1995, p. 17); ou como Barthes que se autoproclamando um “ensaísta”<sup>3</sup> colocou o acento no texto ao proclamar, de uma maneira que lembra Montaigne, o leitor não mais como consumidor, mas como produtor dos textos.

O ensaio, apropriadamente definido como “a aprovação do processo de acomodação entre o mundo e o eu” e como “a consciência de perceber a si mesmo”<sup>4</sup>, o qual como pensamento (ou espírito) não pode ser inteiramente divorciado da experiência do ensaísta projeta uma escritura própria, particularizada, “uma atitude mental” (PEREIRA, 1970, p. XV). Assim, nos parece importante pensar no enquadramento da escrita de Lucia Miguel Pereira não como uma adequação a premissas que formam um gênero, nem a uma teoria geral do ensaio, mas como uma escrita como força que pode penetrar a dimensão pragmática do leitor, fazendo-o repensar certas representações sociais e culturais. Nesse sentido, acreditamos que o caráter ensaístico presente na crítica de Lucia Miguel Pereira pode ser visto como uma maneira de inserção nos debates culturais, tanto pela habilidade em tratar de vários temas como pela peculiaridade de sua escrita. Sua práxis ensaística, portanto, reitera abordagens literárias e propõe novas avaliações, sempre à luz de suas leituras e visões de mundo.

Um paralelo que poderíamos traçar é o papel do ensaísta na atualidade e do escritor, de uma maneira geral. Se a escrita demanda uma leitura, um público leitor, ela, agindo no campo do ausente presentifica experiências. Daí, por exemplo, a dúvida do faraó de Platão (2000, p. 120) sobre a escrita: o rei desconfia daquilo que poderia levar os homens a crer na escrita e esquecer-se de cultivar a memória; os homens acreditariam saber o que na verdade estava

---

<sup>3</sup> “I must admit...that I have produced only essays” (BARTHES, *Apud* OBALDIA, 1995, p. 19)

<sup>4</sup> In Hardisson, *Binding Proteus: an essay on the essay*, citado por Obaldia (1995, p. 43).

distanciado em tempo e espaço. A escrita, por essa via, engendraria a mentira<sup>5</sup>. Se de uma maneira geral o ensaísta se esquia da já conhecida maneira de professar verdades absolutas – termo politicamente incorreto no campo das Humanas há algum tempo – preferindo a “pesagem” dos temas estaria ele fazendo, de um lado, o que promulgam os estudos acadêmicos, a saber, centrar-se num objeto sem pretender esgotá-lo, visto que as possibilidades de apreensão sobre o que é pesquisado mais e mais se multiplicam e, de outro, conservaria o prognóstico que tanto pareceu incomodar alguns filósofos: o de que a escrita, apesar de trabalhar em seu fim, jamais deixaria ao escritor em que nela joga a possibilidade de um fechamento, ou seja, quanto mais se escreve mais se dá aberturas a que apareçam outros escritos. O método ensaístico aparece nos *Essais* de Montaigne para depois ser desdobrado em várias áreas do saber, até mesmo como ferramenta de estudos especializados na sociologia, antropologia, psicanálise, etnografia, etc., estabelecendo pontes entre as mais diversas áreas, transitando em conhecimentos vários e modulando perspectivas a partir da consonância que os estudos dos homens e seu tempo permitiam.

A dinâmica do ensaio envolveu as abordagens sobre o homem e o mundo desde tempos remotos. Ainda sem ter esse nome, o ensaio grassou entre os gregos antigos, nos sermões, nos diálogos, na ágora. O conhecimento, em vez de ficar relegado ao acesso de poucos, era disseminado pelo fluxo que a força ensaística projetava. Com Michel de Montaigne, o ensaio ganha a força propiciada pelo despojamento ante as questões vistas como pertencentes a um universo especializado: o ensaísta era o ente que veiculava informações e considerava novos rumos a assuntos já cediços. Traziam-se os temas, desde os *Essais* [1580], às considerações dos leitores, e o resultado, longe de se estabelecer o fechamento das questões em resoluções cabais, permitia que elas fossem reavaliadas, surgindo novas apreciações sobre o homem e o mundo. Temos assim, forças discursivas que podem repensar configurações sociais e culturais que transitam no mundo, pois as questionam. Veiculado como produto de uma experiência refletido tanto pelo lugar enunciativo do escritor quanto pela maneira estética de se buscar o artístico, o

---

<sup>5</sup> PLATÃO. *Fedro, ou da beleza*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

ensaísta reconfigura noções unicamente tratadas aprioristicamente pelas disciplinas especializadas, relegando aos assuntos novas pesagens. O ensaio é, nesse sentido, um ato crítico-criativo.

O escritor de ensaios, se teve em seu favor o descomprometimento com verdades finais, teve contra seu estatuto intelectual a falta de uma colocação que desse legitimidade a seu discurso: não era, a um só tempo, cientista nem artista. Ou seja, onde se fazia necessário respaldar o conhecimento pelas leis categóricas da ciência, ou onde se questionava o discurso que não apresentaria um teor artístico – geralmente focado nas divisões aristotélicas de gênero literário (e da poesia) – lhe era negada a voz tanto da exatidão quanto da estética, ficando ele e o gênero em que veiculava suas impressões num plano subalterno em relação às sedimentadas maneiras de se olhar o mundo. Um dos primeiros problemas, então, com os quais o ensaísta teve de lidar foi justamente o genérico: nem romance, nem tratado; nem ficção, nem discurso factual.

Embora se conheça a enorme gama de conhecimento trazida pela versatilidade do crítico-ensaísta em transitar de um a outro tema, o efeito ocasionado por esse tipo de discurso não validado pelas instâncias formais do conhecimento – posto que se pautasse tanto na focalização do objeto, quanto na formalidade tratadística da escrita – contribuiu para que mesmo hoje o tenham colocado numa espécie de “limbo” discursivo. Ademais, o crítico muitas vezes foi visto como incapaz de realizar os feitos que se propõe a analisar, como subalterno, não original, desprovido da condição de criador, parasita. Ou como disse Northrop Frye na sua “Introdução Polêmica”:

A matéria da crítica literária é uma arte, a crítica evidentemente é também uma espécie de arte. Isto soa como se a crítica fosse uma forma parasitária da literatura, uma arte baseada noutra arte preexistente, uma cópia de segunda mão do poder criador. Para essa teoria, os críticos são intelectuais que gostam da arte, mas aos quais faltam tanto o poder de produzi-la como o dinheiro para serem patronos, e assim formam uma classe de revendedores da cultura, que a distribuem à sociedade com lucros para si mesmos, ao explorar o artista e aumentar a carga sobre o público deste. (FRYE, 1973, p. 11)

Foi por muito tempo essa uma das preocupações da crítica ensaística: valorizar sua funcionalidade ante os outros universos com os quais dialogava. Se seu estatuto visava elucidar e aproximar o mundo do leitor e autor,

ombreava por outro lado a conquista de um espaço em que o processo ensaístico se valesse como digno de direito.

Assim como vários ensaístas não somente fizeram a pesagem de temas únicos, mas transitaram em vários ramos do saber, o crítico da literatura soube que seu objeto de análise demanda conhecimentos os mais vários, posto que o fator literário ultrapassa questões unicamente linguísticas ou de caráter formal. Assim, ao se falar de literatura se está falando do ser humano. Nada mais propício que um gênero como o ensaio seja um dos responsáveis pela crítica literária em seu diálogo com o público. A mediação ensaística é, portanto, o enfoque com o qual podemos tratar o crítico e sua função.

Sabendo que muitos dos críticos literários não exerceram somente a tarefa de apreciar autores e obras, mas propuseram outros debates adjacentes, como o artístico, tomado aqui em sua ampla significação, assim como o social e o político, fica difícil pensar a crítica literária como um fenômeno exclusivo pelo se debruçar em questões unicamente de natureza estético-literárias. Referendar o papel de um mediador cultural que tem também o estatuto de crítico literário é fazer lembrar que os significantes “crítico” e “literário” podem aqui assumir uma relevância: primeiramente a palavra crítica, e em seguida, o literário tomados em uma acepção que privilegiaria a mediação com base no cultural, pois está intrinsecamente a ele relacionado.

Sandra Vasconcelos em apresentação feita ao crítico Jacques Leenhardt, estudioso de Antonio Candido e de Ángel Rama, disse que a tarefa do crítico era triangular o diálogo entre crítico, obra e leitor. Assim, a missão seria a de articular pelo procedimento analítico um debate, mediar ideias propiciadas pelo livro, informar e formar um público leitor. O crítico literário estaria, dessa maneira, dentro de uma “dimensão comunicativa” (VASCONCELOS, 2000, p. 13) propiciada pela ponte que faria para o público entre o passado e a contemporaneidade do mundo, entre o momento em que a obra foi escrita e o universo do leitor. Entendemos que esse pareça ser o papel do crítico literário: proporcionar mediações, tornar os objetos ao alcance, descortinar questões, atualizar.

M.A.R Habib (2005, p. 9) nos lembra que a palavra “crítica” deriva do antigo termo grego “*krites*”, significando “juiz”. Logo, é comum pensar em sua tarefa como algo que lembre o julgamento. Talvez o primeiro tipo de crítica

tenha sido o que ocorreu no próprio processo da criação poética: na composição de seus poemas, os poetas faziam, de fato, alguns "julgamentos" ou algumas escolhas sobre os temas e técnicas a serem utilizadas em seus versos; sobre o que sua audiência estaria propensa ou não a aprovar, e sobre sua relação com seus antecessores na tradição oral ou escrita. Nessa perspectiva, o ato criativo também foi um ato crítico, envolvendo, além da inspiração, uma espécie de autoavaliação, de reflexão, de julgamento.

A partir dos séculos XVII e XVIII o termo "crítico" parece ganhar uma carga semântica que sugere policiamento, fiscalização, aprovação. Boa parte da moderna crítica literária nasceu ou se desenvolveu da forma judicativa de se analisar: se boa, permanecia a obra, se não condizesse com a verdade de seu tempo, era banida. No século XX esse tipo de tarefa inquisitorial perdeu espaço para diferentes maneiras de se analisar obras e autores: de acordo com o tempo histórico da obra, sua relação social, seu procedimento estético, etc. Contudo, o problema em que se debateu boa parte de nossos críticos literários foi justamente a pessoalidade, a falta de objetividade nas apreciações.

O próprio papel do crítico, de uma maneira geral, é condicionado na modernidade<sup>6</sup> pela questão da sensibilidade como forma de conhecimento: o sujeito e o objeto ganharão sua estética, e as realidades dessas instâncias atingem a primeira plana e passam a ocupar todas as delimitações que compõem a verdade. Depois de Baumgarten o conhecimento propiciado pela atitude sensível ganhará um lugar na filosofia ao lado das ciências da razão. Assim, Kant e sua *Crítica do juízo* marcam, no século da razão, o ponto culminante dessa reflexão. Dessa maneira, o que se esperava do crítico, após a primeira metade do Século das Luzes, era que pudesse acessar a sensibilidade do público inquirindo e explicando a subjetividade do artista. O subjetivismo, expresso no objeto estético, é pelo crítico de arte reformulada numa linguagem em que investe "toda a parcialidade de seu olhar". Assim, se a crítica e sua função podem ser vistas como uma "escola do ver, uma pedagogia da sensibilidade" (LEENHARDT, 2000, p. 20) é, nesse caso, pela escrita em que ela se processa: descrição de um objeto, evocação das sensações provocadas pelo objeto e transformação do objeto em conceito.

---

<sup>6</sup> Entendemos aqui esse amplo conceito como datado a partir do advento da Ilustração, ou seja, o século XVIII como marco de uma maneira diferenciada de se ver o mundo.

A questão da impressão do artista sobre a obra e sua dificuldade de um encontro imparcial com o objeto que aprecia ressoará mais tarde na confusão entre sensibilidade como conhecimento (impressão) e falta de método como parâmetro de objetividade científica. Um dos impasses é justamente o fato de várias correntes críticas pensarem o objeto por uma pretensa normatividade objetiva, sustentada pelo diploma universitário, o qual respaldaria a legitimidade do pesquisador, inserindo-o num mundo cientificamente verificável. Numa época em que até o discurso das exatas mais se abre à aceitação da inexatidão e à incerteza das probabilidades quânticas como procedimento, é curioso que um discurso permeado pela rigidez da forma e do processo mais se avulte. Daí a crítica ensaística no Brasil ser vista, muitas vezes, como falha tanto pelo excesso de subjetividade do crítico como pelo procedimento “ametódico” de suas considerações.

Ademais, se atentarmos ao procedimento historiográfico em nosso país notaremos, no que tange ao ensaio, uma reticência dos historiadores. Diferentemente do que acontece em outros países da ibero-américa o gênero ensaio não enquadra o rol dos selecionados das historiografias ficando, quando muito, relegado a passageiras notas de rodapé. A curiosidade de tal procedimento reside no fato de ser justamente o gênero que informou as interpretações críticas a respeito tanto de nossa formação, quanto de nossa problematização ante os aspectos que se estavam constantemente mudando, devido, sobretudo, às inserções sócio-culturais provindas do manejo do material humano referentes às grandes guerras e abalos que nosso país vivia. Numa terra onde o estudo de nossa formação e de nossas respostas aos problemas que nos assolavam ainda não estava nas pautas de nossos antropólogos e sociólogos – visto que a sistematização acadêmica de tais tarefas ainda era, em inícios do século XX, impossibilitada –, ficou a cargo dos intérpretes na nação, os ensaístas, essa empreitada. Assim, os estudos de um Gilberto Freyre, de um Paulo Prado ou de um Caio Prado Junior se demonstraram como um sintoma da necessidade de se avaliar e compreender nosso povo. Nas historiografias literárias oficiais, mesmo as mais importantes, a ação da ensaística como informadora da conscientização nacional não teve seu espaço, ou seja, somente o que se tomava por ou ficção, ou por poesia e

teatro era passível de consideração<sup>7</sup>. Para um gênero não afeito às tradicionais subdivisões que a literatura alcançou desde Aristóteles seu lugar na figuração historiográfica precisou ser feito à parte, em estudos dirigidos e destinados à sua valorização<sup>8</sup>.

Na crítica literária que se formou no século XX, tínhamos, de um lado, críticos com uma formação diferente do que se convencionou chamar acadêmica. De outro, profissionais especializados oriundos de formações estritas que buscavam tanto a profissionalização do crítico literário quanto uma valoração de seus estudos voltados ao questionamento do literário. Ademais, a formação diferenciada ou mesmo a ausência de uma formação acadêmica propiciou polêmicas ao longo da segunda metade do século XX. A querela entre acadêmicos e “diletantes” retoma embates que perfazem a própria história da crítica de literatura no Brasil e revisitar a polêmica, no sentido de entendê-la por uma ótica que não se mostre unilateral, pode ser uma das possibilidades de entender os percalços e caminhos trilhados por nossos pensadores, ajudando a pensar a crítica fora da teleologia que lhe é imputada, resgatando trabalhos lançados ao limbo pelo não enquadramento em ideologias dominantes. Um direcionamento nesse sentido conduz o entendimento da polêmica como motor propulsor do que o crítico João Cézar de Castro Rocha (2011) chamou de “sistema interno de emulação”: a necessidade do debate gera embates, mas muitas vezes o que os anima é a tendência de se ler uma obra com vistas mais a derrubar o opositor do que entendê-lo. Vencida a guerra a favor dos acadêmicos, o espólio parece ser o descaso a que boa parte de nossa formação crítica é relegada. O que restou em alguns escritores mais recentes foi um ressoar das considerações sobre a crítica não acadêmica já presentes nos críticos acadêmicos da época de Afrânio Coutinho, os quais não se preocupavam em taxar de falíveis ou impressionistas muitos escritores-críticos que labutaram na primeira metade do

---

<sup>7</sup> Lembremo-nos de, por exemplo, alguns trabalhos que serão aqui estudados, como as historiografias de Afrânio Coutinho e a de Alfredo Bosi. Tanto os títulos (*A Literatura no Brasil* e *A Literatura Brasileira*) quanto os planos de tais historiografias deixam de lado o estudo da ensaística como literatura.

<sup>8</sup> Como é o caso do estudo feito por Silviano Santiago sobre Sérgio Buarque de Holanda e Octávio Paz: *As raízes e o labirinto na América Latina*; ou ainda, do mesmo autor: *Intérpretes do Brasil*.



século passado, nivelando-os por baixo, esquecendo que muitas disputas e polêmicas, entre eles mesmos, também permearam suas atividades.

Essa espécie de “endogamia hermenêutica” se de um lado propicia uma perpetuação, no seio da academia, de um veredito que dá por encerrado o debate pela hegemonia da mediação cultural veiculada pela crítica literária em nosso país, por outro, instiga a procura da valorização desses críticos atirados ao limbo, buscando entender suas leituras, abordagens, diálogos, seus métodos. Dessa maneira, por exemplo, agiu João Cézar de Castro Rocha (2011) ao problematizar a leitura das polêmicas realizadas por, entre outros, Flora Süssekind. Para ela tanto o sistema intelectual quanto a concepção de literatura seriam normativos, ou seja, revigorando sempre o debate, mas já de antemão dando ganho de causa aos críticos acadêmicos. Seu trabalho<sup>9</sup> reforçaria uma epigonia desde sempre predisposta a confirmar, ou “mimetizar suas próprias convicções” (ROCHA, 2011, p. 44).

Conhecida no meio intelectual por ser uma das poucas integrantes na representação das letras femininas no Brasil, Lucia Miguel Pereira nasceu em 1901, passando a infância e a adolescência entre o Rio de Janeiro e o interior fluminense. Ela, desde cedo, demonstra afinidades com o veio cultural. Antonio Candido destaca o fato de Lucia “pertencer pelo lado materno a uma família de mulheres cultas. Sua mãe e sua avó eram grandes leitoras, assim como (coisa rara no século XIX) suas duas bisavós” (CANDIDO, 2010, p. 179). Ou como aponta Heloísa Pontes (2008, p. 518):

Bem relacionada, Lucia era filha de médico conceituado, Miguel Pereira (professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro), prima em segundo grau de Antonio Candido de Mello e Souza e, pelo lado materno, pertencia a uma família de mulheres cultas.

Na década de 20, “descumprindo as normas ainda conformadoras das mulheres de sua geração, não se casou” (MENDONÇA, 2005, p. 18), ficando apenas a realizar ações assistencialistas para o Centro Dom Vital.

Autodidata e longe de instâncias formais do conhecimento, como a universidade brasileira, a “Madame de Stäel do século XX”, como a ela se referiu Heloísa Buarque de Hollanda (1993, p. 24), já em inícios de suas atividades demonstrava um perfil questionador, ou no mínimo, pouco

---

<sup>9</sup> “Rodapés, tratados e ensaios”. In: *Papeis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

conformado ante os padrões que regiam a sociedade carioca. Mesmo de formação católica e defensora de uma moral cristã e espiritualista, Lucia Miguel Pereira defendia o divórcio e mais tarde se casou com Otávio Tarquínio de Souza, então desquitado, “múltipla heresia para os padrões da época” (MENDONÇA, 2005, p.19). Sua união conjugal com o historiador, em 1940<sup>10</sup>, marcaria decisivamente sua carreira de ensaísta, a ponto de serem ambos lembrados como um casal de intelectuais que “viveram uma só vida, viveram uma só morte” (DRUMMOND, 1972)<sup>11</sup>.

Ela começou a participar da vida social através de ensaios de fundo cultural e literário, primeiramente na década de 30 no *Boletim de Ariel*, e depois numa revista de orientação católica, *A Ordem*, dirigida por Alceu Amoroso Lima. A partir disso, começa a escrever também romances e estudos biográficos e críticos sobre “os patriarcas da literatura brasileira’, Machado de Assis e Gonçalves Dias” (HOLLANDA, 1993, p. 24) procurando valorizar fatores como o preconceito, o estigma social e a insegurança na vida de seus biografados.

Além desses dois tratados críticos e biográficos, de seus romances, dos livros de literatura infantil, da pesquisa histórico-literária que descobriu *Dona Guidinha do Poço* – romance inédito de Manuel de Oliveira Paiva – e ressuscitou o livro *Casa Velha*, de Machado de Assis, esquecido até a década de 50; além de suas traduções e dos constantes prefácios em livros de crítica e antologias várias, Lucia Miguel Pereira operou criticamente por quase três décadas em ensaios periódicos, escritos quase que ininterruptamente com os livros que propiciaram sua afirmação como historiadora da literatura. Assim, Lucia Miguel Pereira entraria na vida literária do Brasil e se firmaria como uma das grandes vozes do ensaio: uma força discursiva que permeou toda a atividade analítica dessa leitora.

Temos assim o ensaio como método, o gênero “dândi”, do passeio, da escavação, como sua escrita formadora. Pensar o crítico ensaísta falando sobre determinados assuntos de uma época literária em especial sem sair tanto das regras que subjazem o termo História quanto a busca de um não

<sup>10</sup> Em cerimônia realizada no Uruguai, um dos poucos países que na época reconheciam o divórcio. (Cf. PONTES, 2008).

<sup>11</sup> Nota da Editora. In: SOUZA Octávio Tarquínio. *História dos Fundadores do Império do Brasil*. Volume I: José Bonifácio.

fechamento, de uma não resolução teleológica, da procura do objeto em seu meio é estar falando do método ensaístico como enformador da escrita, como força discursiva no tratamento aos objetos, épocas e pessoas. Lucia Miguel Pereira produziu ensaios e nos relegou a possibilidade de apreensão pelo aspecto dialético em temas extraídos de autores sobre os quais escrevia com textos de outras épocas e lugares. Assim, os primeiros poderiam ser potencializados à luz da comparação das abordagens que escolhiam com outras realizadas, muitas vezes propiciando uma nova luz sobre textos tidos esquecidos ou não componentes dos cânones usuais. Ensaísta que acreditava no “ofício de compreender” como a tarefa do crítico, deixou entrever muitos dos “dons femininos naturais” (HOLLANDA, 1993, p.24) em suas abordagens. Contudo, embora como nos revela Candido (2010, p. 179) estivesse ela preparando na época de sua morte “um livro alentado sobre a condição feminina no Brasil, em perspectiva histórica”, sendo mesmo precoce o tema da mulher “central em sua reflexão” (idem), é válido salientar que a escritora, ao longo de sua carreira, procurou um distanciamento crítico em relação aos temas feministas, recusando-se a explicar a condição da mulher na sociedade pela discriminação de gênero, chegando mesmo a diferenciar temas como feminino e feminista: um de ordem psicológica, outro social, dizendo que temas como liberdade de pensamento e bem-estar material seriam “direitos essenciais da pessoa humana, homem ou mulher, artista ou operário” (PEREIRA, 2005, p. 115). Verificar até que ponto sua instrução, seu não academicismo, seu cosmopolitismo, seu posicionamento social influíram nas escolhas de temas e de cânones culturais e literários é uma tentativa de entender como esse seu lugar enunciativo reflete sua práxis.

Pensamos um texto em que possamos discutir tanto a formação intelectual de Lucia Miguel Pereira quanto seus diálogos com os pares nos anos em que labutou com seus textos. Por isso, acreditamos ser de valia a inclusão da configuração em que o Brasil passava nos anos de sua formação intelectual, bem como a influência que tanto o catolicismo – amenizado depois – quanto os intelectuais católicos (ou não) exerceriam em seu trabalho. Para isso nos dispusemos estabelecer como se dava o pensamento católico e até que instâncias ele alcançará a produção crítica de Lucia Miguel Pereira. Ademais, acrescemos o ambiente sócio-político que nosso país sofria,

buscando tanto responder a determinado espírito de época, a partir das escolhas do que chamamos de mediadores culturais, como justificar essas mesmas escolhas.

Para isso, colocamos o Modernismo não somente como um evento nuclear, mas principalmente, como mote gerador, visto que era questionador tanto da estética passadista – nas quais artistas e críticos estavam inseridos – como propulsor de debates que se iriam projetar nas décadas seguintes na arena intelectual brasileira. Ademais, entendendo que boa parte dos escritores da primeira metade do século – os pares de Lucia Miguel Pereira – foi diretamente influenciada pela estética do novo que a Semana propunha, acreditamos ser importante a inclusão da politização feita pelo Modernismo em sua primeira fase como fator que engendrou os debates e as escolhas que se seguiriam, posto que colocasse diretamente em pauta a arte e, indiretamente, o papel social do crítico.

Depois de formado o campo de batalha, os anos 30 permitiriam o aprofundamento das questões estéticas, embora a ideologia fosse a pedra fundamental com a qual os escritores tiveram de lidar. Por isso, trazemos as disputas tanto entre os blocos direitistas e esquerdistas, quanto entre católicos e materialistas para que nelas se verifiquem como a ideologia marca a opção dos escritores em seus textos, de ficção ou não, e como a polêmica foi um traço fundamental na caracterização do mediador cultural naquela década. Além de tentarmos exemplificar essas tensões com a inclusão de parte da querela entre Pereira e Jorge Amado<sup>12</sup>, buscamos salientar ainda as sobras católicas no pensamento de Lucia Miguel, marca distintiva no decênio em que a escritora entraria decisivamente no rol dos críticos literários, seja pela publicação de *Machado de Assis* (1936), seja pela colaboração em periódicos vários, sua presença seria marca constante a partir dessa década. Vale lembrar ainda que três de seus quatro romances<sup>13</sup> foram publicados nessa época, todos eles trazendo a condição feminina como tema central, ajudando a deslindar uma nova figura de mulher, alinhavada ao romance da década de 30.

---

<sup>12</sup> Sobre o romance internacional. In: Gazeta de Notícias. Nº 28. Ano 59. Rio de Janeiro. 26/10/1934, p. 2.

<sup>13</sup> *Maria Luiza* e *Em Surdina* são de 1933; *Amanhecer* é de 1938.

Tanto quanto o proletário, a nova figura da mulher que nasce dessas e de outras experiências do romance de 30 é fundamental para definir a abrangência e o sentido da produção daquele momento (...): foi uma literatura social não apenas no sentido econômico do termo, que remete à luta de classes, mas também na figuração dos papéis e funções destinados à mulher. (BUENO, 2006, p. 327)

O que depois se convencionou chamar de romance “intimista” em oposição ao “social” formou um sistema “que é bem mais numeroso e significativo do que tem sido registrado” (BUENO, 2001, p. 253). Lucia Miguel Pereira contribui nessa época colocando a mulher como a central representação do fracassado, figura-síntese do romance de 30 (BUENO, 2006).

Os anos 1940 foram por nós abordados na formação intelectual de Lucia, tanto pelo início da Segunda Grande Guerra – a qual questionará novamente as bases e o porquê das artes – quanto por ser a década em que sua religiosidade entrou em franco declínio. Essa sensível diferenciação de pensamento crítico deixa vir à tona questões de outra ordem, como uma preocupação com temas sociais e nacionais, o que se verificou na publicação de sua biografia sobre Gonçalves Dias, um dos primeiros poetas nacionalistas. Além disso, a década de 1940 marca uma retomada de consciência, um questionar-se constante sobre o papel do crítico cultural, e o próprio conceito de cultura, a partir de inquéritos com os intelectuais, balanços sobre a cultura, a arte e o Brasil. Foi também a década que se começou a presenciar o surgimento de novos atores no campo das mediações, como o intelectual universitário de classe média, que em meados dos anos 40 exigiria espaço nas avaliações constantemente feitas. Lucia Miguel Pereira, durante esses anos, continuou tanto escrevendo romances, quanto traduzindo; tanto ensaiando, quanto resgatando escritos perdidos. Mas principalmente, essa década marca sua maturidade ensaística.

Assim, num mundo entre duas guerras enquadramos, no primeiro capítulo, o nome de Lucia Miguel Pereira na historiografia literária brasileira. Colocamos os anos 1950 – os últimos de Lucia Miguel Pereira – como parte final do primeiro capítulo, procurando enfocar – sobretudo – o trabalho com o qual a crítica literária abre aquela década. Com as modificações sociais e políticas que o Brasil atravessava – industrialização, urbanização, universidades e ensino especializado – Lucia Miguel se sedimenta como uma

das grandes vozes no ensaio crítico pela incessante operação nas áreas do saber: ensaios periódicos, traduções, estudos historiográficos.

Propomos, ainda, um percurso sobre a crítica literária no Brasil, enfatizando desde a função do escritor crítico em um mundo onde sua voz é constantemente questionada, e onde sua importância exige muitas vezes lutas para impor seu discurso. Procuramos, assim, subdividir a segunda parte desse texto com vistas a chegar ao crítico literário enquanto ensaísta, não sem antes considerar alguns aspectos de ordem estrutural como a escrita veiculada pelos periódicos e sua relação com o jornalismo. Pensamos na configuração do crítico moderno, sistematizado, numa época em que a literatura no Brasil já se estava solidificando – fosse pela incorporação de métodos analíticos herdados das ciências, fosse pelo caráter englobador da preocupação com um nacionalismo – e que tem na geração de 1870 seu grande momento. Por isso focamos os nomes dos críticos principais daquele período, sobretudo Romero, Veríssimo e Araripe, como a tríade responsável por um pensamento crítico que se pretendia distante da crítica enquanto uma “história do gosto”, ou seja, por críticos que afora suas visões equivocadas em muitos aspectos ou onde pendia mais a disputa ideológica que a leitura compromissada com o intuito de desmerecer seus opositores, foram eles e suas polêmicas que permitiram que os debates continuassem. Nesse sentido, acreditamos ser de relevância a inclusão de seus nomes e de partes de suas polêmicas no capítulo que trata da história de nossa crítica.

Se estes críticos da segunda metade do século dezenove se firmaram em nossas historiografias é também porque propuseram um lugar específico ao crítico literário e seu labor, embora muitas vezes se preocupassem mais em defender um patrimônio cultural e estabelecer qual seria a tradição que deveria ser seguida. Ademais, temos com a tríade Romero-Araripe-Veríssimo uma busca de método, um estabelecimento de critérios, uma preocupação com a mediação da cultura. Os críticos que vieram após eles foram, em maior ou menor grau, influenciados.

Mas como em sua época a instância maior de debate não era a universidade<sup>14</sup> a veiculação de suas impressões ficava a cargo da imprensa.

---

<sup>14</sup> À época, as instituições que mais se aproximavam dessas instâncias formais eram o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Colégio Pedro II e a Academia Brasileira de Letras.

De fato, o periodismo brasileiro ajudou a criar a figura do crítico literário diletante: leitores sem formação específica que propagavam suas resenhas literárias e culturais em periódicos. A solidificação da imprensa no século XX permitiria que esse mediador cultural, geralmente de formação humanista, exercesse o papel do crítico de costumes: avaliando a última apresentação teatral, resenhando o último romance, influenciando nas decisões culturais, formando e informando um público leitor. Demos atenção a esse tipo de crítico – que se propagou ao longo do século XX – permitindo-nos utilizar o adjetivo diletante<sup>15</sup> para depois enfocá-lo como uma das peças do embate que se estabelecerá com a chegada, no Brasil, da Nova Crítica Norte-Americana. Esse capítulo retoma a polêmica de Afrânio Coutinho com os críticos jornalistas: estes últimos, na visão do autor de *Correntes Cruzadas*, desprovidos da capacidade de criticar pelo fato de não terem formação acadêmica adequada, de buscarem uma visão deveras pessoal em suas apreciações e por veicularem suas impressões em jornais. Acreditamos ser de real importância a inclusão desse debate, pois, além de traçar o perfil do crítico brasileiro da primeira metade do século XX, salienta a polêmica em que vários pares de Lucia Miguel Pereira – e por extensão, ela própria – estavam inseridos. A disputa pela hegemonia crítica e o que se fez com os resultados dessa disputa é, a nosso ver, um capítulo da história que pode ser revisitado até mesmo para que possamos ler alguns de nossos intérpretes à luz de sua práxis ensaística.

Munidos de considerações sobre a trajetória de Lucia Miguel Pereira no campo da crítica, sua formação intelectual, os embates e polêmicas em que se envolveu; da influência que tanto a religiosidade inicial quanto o diálogo com críticos outros lhe significou; e tentando estabelecer as amarras com a função do crítico na sociedade brasileira, sua história, angústia, ideologias e disputas, seus apontamento à contemporaneidade, chegaremos ao capítulo final desse trabalho tentando conjugar a escrita de Lucia Miguel Pereira com as preocupações que seu tempo refletia. Consideramos o método ensaístico como o mais propício a ser valorizado na escritura de Lucia Miguel tanto em seus textos periódicos, como em seus estudos históricos e biográficos. Procuramos, estudar sua *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção* como peça

---

<sup>15</sup> Não num sentido pejorativo que depois o vocábulo pareceu assumir, mas da maneira que Alexandre Eulálio se designava a si mesmo.

representativa de sua maturidade, aliando o conceito de história pelo qual ela pareceu se nortear à necessidade de escolha entre escritores que referendassem, em sua concepção, os cinquenta anos de produção que pesquisou.

Pretendemos, a partir do estudo de seu livro, repensar não somente a historiografia enquanto ensaio, como buscar uma historiografia do ensaio brasileiro. Seu procedimento foi de constante revisitação, de não fechamento em considerações últimas, pois trabalhou quase dez anos após a primeira edição desse livro, ou seja, continuou escrevendo – inclusive revisando edições, corrigindo livros impressos anteriormente, como é o caso da segunda edição de *Prosa de Ficção*. Preferimos usar seu livro *Prosa de Ficção* tanto pelo caráter historiográfico, como pela possibilidade de o cruzarmos com outros dos seus escritos, anteriores ou posteriores. Acreditamos que pela abordagem ensaística estaremos próximos de uma leitura que compreenda seu tempo, escrita e inserção no mundo.

Crítica, historiadora, tradutora, romancista, ensaísta, o papel de Lucia Miguel Pereira foi significativo nos debates e polêmicas em que participou, na crítica e formação leitora que promoveu, no resgate de obras esquecidas e nas releituras de autores não só do Brasil, mas de outros países. Sua importância ultrapassa a contribuição que exerceu para a crítica que se seguiu após ela; seus posicionamentos em princípio balizados pelo universo católico, pelo afastamento gradual das ideologias dogmáticas, pelo ideal cosmopolita que regia muitos de seus ensaios foram aos poucos dando espaço a estudos mais sistematizados e aprofundados da mulher na sociedade, das questões familiares em obras de grandes escritores, da afinada percepção de que a crítica é um discurso em si mesmo histórico, sujeito a variabilidades, e que o papel do crítico é além de informar o público, apontar melhoras, aproximar escritor e leitor, permitir-se ler. Longe de ser desprovida de método pela falta de diploma universitário, suas leituras contribuíram para se pensar o Brasil, para interpretar situações, para estabelecer diálogos.

Essa dissertação<sup>16</sup> procura abordar o método ensaístico de Lucia Miguel Pereira, investigando sua escrita e as intervenções que propôs no meio cultural

---

<sup>16</sup> Outros trabalhos de nível de pós-graduação que tem Lucia Miguel Pereira como objeto de estudo são “Reinventando a realidade: Estratégias de composição da ficção de Lucia Miguel



e literário, descortinando sua práxis ensaística a partir do cotejo de sua obra com outros escritos.

---

Pereira” (Tese), de Edwrigens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida (UNB), 2010; “A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lucia Miguel Pereira e Virginia Woolf”(Tese), de Elisabete Vieira Câmara (USP), 2011; “Crítica, romance e gênero: uma perspectiva convergente da obra de Lucia Miguel Pereira” (Dissertação), de Izaura Regina Azevedo Rocha (UFJF, 2010).

## 1- DO CATOLICISMO À CRÍTICA: TRAJETÓRIA

### 1.1 SION E CENTRO D. VITAL: AS AÇÕES DO GRUPO CATÓLICO

Desde o final do século XIX, quando a República tomou o lugar da Monarquia, os grupos responsáveis pela criação de uma consciência cultural estavam tanto arraigados ao materialismo proveniente da virada cientificista dos oitocentos, como das tomadas de decisões balizadas pelo positivismo. O materialismo de base marxista, além de influenciar extensivamente os intelectuais que operariam proeminentemente nas quatro décadas seguintes, insuflava na ordem vigente as teorias que justificavam os procedimentos não “espiritualistas” caracterizador de correntes de boa parte de nossos pensadores.

Lucia Miguel Pereira cresceu durante as primeiras décadas da República, quando o Brasil ainda se arrefecia das lutas entre os interesses dos cafeicultores e dos jacobinos. O ideário positivista, apregoado pelos “pais da república” e assimilado pelos “militares científicos”, instituiria uma consciência progressista por parte das elites, que por um viés particularista esquecia-se de grande parte da população brasileira. Assim, a denúncia de dois brasis – um do litoral e outro do interior – abria o século XX com Euclides da Cunha, e à literatura ficava o papel tanto de um empenho nacionalista quanto de uma preocupação social. Na segunda década do século XX, Lima Barreto<sup>17</sup> revelava a separação definitiva entre Estado e Nação, ou seja, entre poder constituído e cidadania. 1915, portanto, marca o ano da publicação de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, livro que coroa essa segregação marcante entre os donos do poder, representados em meados da década dos anos 1910 pelos políticos do Café-com-Leite e suas representações civis, e que anos antes esteve nas mãos de marechais heróis de guerra. Essa tensão dicotômica entre o Brasil das elites e o país dos olvidados aparece, em maior ou menor grau, em boa parte da produção literária do século XX.

---

<sup>17</sup> Incluímos aqui Lima Barreto como um dos intérpretes da realidade nacional. *Policarpo Quaresma* marca a conscientização de que não haveria mais o casamento, representado pela monarquia, entre poder e povo.

Os anos da segunda década do século ainda iriam experimentar os embates – políticos, econômicos, sociais – provindos da Primeira Grande Guerra. Em 1917, além de o Brasil entrar finalmente no confronto, temos a Revolução Russa, evento que desencadeará uma preocupação por uma parte da elite em atentar, de maneira desconfiada, aos movimentos revolucionários que se queriam dignos de legitimação pela união da classe proletária. Conforme Lafetá (2000, p.23) “O surto industrial dos anos de guerra, a imigração e o consequente processo de urbanização por que passamos nessa época começam a configurar um Brasil novo.” Ou, segundo uma avaliação de Mário de Andrade, vinte anos após o Modernismo (ANDRADE, 1967, p. 221):

A transformação do mundo com o enfraquecimento gradativo dos grandes impérios, com a prática europeia de novos ideais políticos, a rapidez dos transportes e mil e outras causas internacionais, bem como o desenvolvimento da inteligência brasileira e americana, os progressos internos da técnica e da educação, impunham a criação de um espírito novo e exigiam a reverificação e mesmo a remodelação de Inteligência nacional.

Assim, a estrutura social esboça novos atores, tornando mais complexos, porque crescentemente diferenciados, os extratos sociais que na segunda década se firmavam. Esses novos agentes representantes da lavoura cafeeira, da tímida industrialização a que o país estava passando, da crescente urbanização dos grandes centros passariam a exigir uma parcela na representatividade no novo sistema que se estava constituindo. Conforme Tânia Salem (1982):

O crescimento das camadas médias urbanas, a constituição do proletariado e da burguesia industrial, o incremento da imigração europeia e a crescente organização e autonomia das Forças Armadas acusam a presença de novos atores que passam a exigir uma ampliação nas bases de representatividade do sistema vigente.

Essas forças sociais emergentes esbarravam na “rigidez da máquina político-administrativa” (idem) denotando mais uma vez a separação entre o poder constituído – herdeiro das políticas oligárquicas – e da nação, entendida aqui como cidadania. Assim, a ordem social que se impusera seria questionada (ou, por outro lado, defendida) por esses novos “atores sociais”, seja pela criação de partidos políticos, seja pela mobilização em práticas sociais. A burguesia citadina firmava-se como um dos braços que responderia

culturalmente pela nação, e setores antes vistos como importantes, como a Igreja Católica, haviam perdido parte do prestígio nas tomadas de decisões que antes lhes foram outorgadas.

A Igreja Católica se viu silenciada ante as modificações que estavam acontecendo. A intelectualidade brasileira positivista estava indiferente aos católicos (IGLÉSIAS, 1971, p. 132), não cabendo nenhuma voz ativa nas tomadas de decisões. Temos então, após a conversão de Jackson de Figueiredo em 1916, uma iniciativa de setores eclesiais e laicos, a qual se chamará “reação católica”. Essa reação visava reintegrar a ordem no país. Para isso, Jackson de Figueiredo estabelece ações concretas e urgentes, como a fundação da revista *A Ordem* e “de um grupamento pequeno-burguês católico e direitista” (LAFETÁ, 2000, p. 27), ou seja, o Centro Dom Vital.

O “renascimento católico” se formalizou com a criação da revista *A Ordem* (1921) e do Centro D. Vital (1922), instituição que congregou a intelectualidade católica e da qual se irradiou, nas duas décadas seguintes, um amplo movimento de apostolado. (SALEM, 1982)

A discussão na qual os católicos queriam participar tinha uma significação ideológica: o que a elite (intelectual) deveria prescrever como remédio ou paliativo às doenças do país, vistas pelos católicos como problema moral, deveria estar em consonância com as atitudes ideológicas assumidas pelo grupo hegemônico. No caso dos católicos, o problema estava no esquecimento dos valores cristãos. Assim, a polêmica que atingia o pensamento das elites culturais porfiava em, por um lado, aceitar e apregoar um materialismo desprovido do espiritualismo, posto que se valia dos ensinamentos aceitos pela cientificidade dominante então em voga e, de outro, por renegar esse materialismo em prol de uma conscientização nacional, em busca de uma pretensa espiritualidade religiosa perdida com a ascensão das ciências em vários estratos do pensamento ocidental. Tínhamos, assim, a exigência dos pensadores católicos em intervir no cenário cultural (e político), representada por vários nomes dentre os quais os mais destacados são Jackson de Figueiredo, criador do Centro Dom Vital, e Alceu Amoroso Lima, que sucedeu Figueiredo na presidência vitalícia da revista *A Ordem*, criada em 1921.

O ano de 1922, além de ser o ano do centenário da independência, também expressa essa inquietude geral vindo de vários setores da sociedade. A ideologia manifesta pelo desagrado encampa tanto o plano social, quanto o político e o artístico. Na tentativa de se agir contra uma estética passadista, tem-se na Semana de Arte Moderna um importante momento. Além disso, nesse mesmo ano presencia-se a criação do Partido Comunista do Brasil e a agitação nos quartéis, colocando em cena os movimentos tenentistas (FAUSTO, 2000) e a “Revolta dos 18” do Forte de Copacabana. Iniciam-se assim as “três grandes revoluções”: a estética, a política e a religiosa, assinaladas por Athayde (1980, p. 554), tendo como ponto de partida o ano de 1922 e sendo por ele sustentada no decorrer dos decênios subsequentes. Para ele:

A revolução estética de 22 nascia ligada à Revolução Espiritual, no plano propriamente religioso. Nesse mesmo ano fundou-se o “Centro Dom Vital” (...) (e) publicaram-se duas obras capitais para a renovação do pensamento católico no Brasil: *A Igreja, a Reforma e a Civilização* de Leonel Franca e *Pascal e a Inquietação Moderna* de Jackson de Figueiredo. (ATHAYDE, 1980, p. 555)

Jackson de Figueiredo foi tanto o idealizador dessa “revolução espiritual” como o líder mais empenhado na proliferação dos ideais católicos, como a assistência social e outras intervenções de amparo à sociedade. Nascido em Aracaju, desde cedo aprendeu a indiferença ante a religiosidade tanto pelas influências do cientificismo vigente quanto pelas prédicas do “positivismo cientificista” herdadas da Escola do Recife. Chegando ao Rio de Janeiro em 1914 tem seu ateísmo abalado, tanto pela amizade com Farias Brito (e sua filosofia espiritualista) e as leituras de Pascal, quanto pelo contato com a Pastoral do Arcebispo Sebastião Leme. Segundo Fernando Antônio Pinheiro Filho (2007, p. 37):

A obra de Farias Brito serve a Jackson como uma espécie de estágio espiritualista em direção ao catolicismo romano. O que o seduz de imediato é a crítica ao racionalismo inspirada em Bergson, abrindo espaço para a intuição e o domínio da vida interior, como um antídoto às ideias da geração de 1870, imediatamente associadas a Tobias Barreto, Sylvio Romero e a “Escola do Recife”, que teriam degenerado em agnosticismo e ceticismo.

A crise espiritual que o jovem Jackson de Figueiredo passava e sua consequente adesão aos ideais católicos se associaria a um combate de ideias

contra a corrente positivista que primordialmente o influenciou. O combate ao cientificismo, posto que para a moral católica era a representação da degenerescência da sociedade, seria herdado por Alceu Amoroso Lima em sua liderança no grupo católico depois de 1928, ano da morte de Figueiredo. A igreja, na concepção de Jackson de Figueiredo e do grupo católico, revitalizaria a ordem perdida. Somente o par igreja/sociedade, visto verticalmente, reconduziria a formação de bons cidadãos, balizados pela moral cristã da igreja. As ações do grupo católico estavam – com a esperança de que a ordem deveria ser reestabelecida – reprovando abertamente os movimentos revolucionários (o Tenentismo, por exemplo), pois estes atormentavam a ordem consagrada, e se opunham, pelas mesmas razões, aos movimentos de classe operária, sendo avessos à notória formação do proletariado grevista.

Assimilando a movimentação política do período ao mero desafio da autoridade, a reação católica parece ter oferecido um lenitivo para a pequena burguesia contra a inquietação causada pelos grupos sociais em ascensão. O clamor pela ordem reaviva aquele ideário social (...), um substrato simbólico para a existência social dos setores que se veem ameaçados pelo crescimento da massa operária e da burguesia que toma de assalto os negócios no mercado interno em vias de fortalecimento. (PINHEIRO FILHO, 2007, p. 39)

No fundo, para eles, as ações (reacionárias) demandavam uma falta de espiritualidade, a qual o grupo tinha por dever de ofício restaurar. A fundação da revista *A Ordem* (1921) e do Centro Dom Vital foram as primeiras ações materiais tomadas pelo grupo liderado por Jackson de Figueiredo.

O Centro Dom Vital foi, assim, uma tentativa de reunir o laicato católico, desenvolvendo ações que chamassem a atenção da intelectualidade carioca para aderir à sua causa. Além de Alceu Amoroso Lima, o Centro – que mais tarde teria importância decisiva nos rumos que a educação brasileira se seguiria, como a criação da PUC, em 1942 – mantinha instituições de ação social, grupos de alfabetização e reuniões periódicas com os participantes, bem como cursos de aperfeiçoamento ministrados àqueles que agiam no corpo-a-corpo com a população. O próprio Alceu Amoroso Lima, em artigos constantes que escrevia para a revista *A Ordem* – órgão primordial do Centro, relatava as experiências das ações sociais e comunitárias do grupo católico.

Em conferência realizada em 1936 num dos cursos preparatórios do Centro, Lima enfatiza a importância da ação social da Igreja:

Promove, pois, a Igreja, diretamente, como demonstração patente de sua ação na sociedade, todo um conjunto de obras sociais, que visa prevenir, remediar ou melhorar as condições deficientes da sociedade. E isso ela faz, independente dos regimes políticos e à margem deles. Seja qual for o regime político que vigore em um determinado país, procura a Igreja, invariavelmente, agir no terreno social, independente das instituições políticas em vigor. (LIMA, 1937. p. 39)<sup>18</sup>

Logicamente, o crítico Tristão de Athayde<sup>19</sup> se referia ao rumo político que estava adentrando o Brasil, antes do Estado Novo. Contudo, a reflexão de Lima coloca, mais a frente, em questão a função social do Estado ante as ações sociais da igreja: ser hostil, ser indiferente, ou cooperar. O orador Alceu Amoroso Lima sabia que seu discurso repercutiria em outras esferas, ressoando no poder getulista, com que, ao longo do extenso mandato ditatorial mantém uma relação polarizada, ora de aceitação e defesa da nova “ordem” (esse significante para Alceu é importante), ora a quebra total com o regime de Vargas.

Nascido em 1893, no Rio de Janeiro, Alceu Amoroso Lima formou-se em Direito e foi conhecer, na França, as obras de autores espiritualistas, sobretudo a obra de Henri Bergson. De volta ao Brasil, os anos 1920 já lhe consagrariam como um dos mais importantes críticos literários da cena carioca.

Alceu Amoroso Lima foi o crítico do Modernismo, o divulgador de pesquisas literárias das vanguardas de então; sua palavra podia ser decisiva, sua opinião era capaz de consagrar, sua presença era constante e respeitada, seus juízos eram recebidos muitas vezes como definitivos, encerrando discussões. Era conhecido como o crítico lúcido, inteligente, imparcial, sereno, culto, dotado de sensibilidade, de argúcia, e espírito aberto o bastante para ser capaz de perceber, nas hesitações de um estreante, as potencialidades do talento. (LAFETÁ, 2000, p. 77)

Foi nessa mesma década que conheceu Jackson de Figueiredo, que o influenciou decisivamente na fé católica e a quem substituiu em 1928, se tornando a principal figura-chave do grupo dos pensadores católicos, do qual faziam parte, entre vários outros, os chamados “convertidos” Augusto Frederico Schmidt, Octávio de Faria, além de contar com simpatizantes como os poetas Murilo Mendes e Jorge de Lima. Alceu Amoroso Lima, quando escreveu a

<sup>18</sup> Publicado na revista *A Ordem*, janeiro de 1937.

<sup>19</sup> Pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, que com o nome Athayde já era respeitado na comunidade crítico-literária do Brasil desde fins da segunda década do século XX.

“Síntese da evolução do catolicismo no Brasil”<sup>20</sup>, lembrava a adesão dos intelectuais na causa católica. Haveria, segundo ele, um “surto crescente de expansão do catolicismo entre as elites intelectuais” (LIMA, 1967, p.1871) que seria, desde 1922, o maior da história. Depois, no mesmo trabalho, propõe uma lista quase exaustiva de teólogos, literatos, cientistas, historiadores e jornalistas que compunha essa elite. Citamos aqui somente poucos nomes, para esse trabalho, mais relevantes.<sup>21</sup>

Outro órgão ligado o Centro Dom Vital era o colégio Notre Dame de Sion, no Rio de Janeiro. Esse colégio contava com estudantes vindos em sua imensa maioria de famílias católicas. Lucia Miguel Pereira fez seus estudos primários e secundários nesse externato participando, depois de formada, de ações sociais, dedicando-se a “discretas atividades assistenciais” (MENDONÇA, 1992, p. 18), lecionando “na Missão da Cruz e na escola mantida pelo Colégio Sion para crianças pobres” (PONTES, 2008, p.518) e como colaboradora na Revista Elo (1927-29), revista que ela mesma, juntamente com mais duas colegas – Lia Correia Dutra e Lúcia Magalhães – ajudou a fundar e a dirigir. Nessa revista temos suas primeiras manifestações críticas.

Antonio Candido destaca dessa fase o texto “O problema feminino”, publicado na revista Elo, em 1927. Esse artigo, segundo ele, tem como argumento central:

Que a mulher era educada com base no desenvolvimento da afetividade, em detrimento das atividades intelectuais, sendo necessário reverter a situação e dar a ela um equipamento mental condizente que lhe cabe na sociedade contemporânea. (CANDIDO, 2010, p.179)

O crítico lembra que esse problema permearia a produção posterior de Lucia Miguel Pereira, no decênio de 1930 – época em que ela descobrira estar tomando consciência de que se “estava tornando escritora de verdade”<sup>22</sup>. A jovem Lucia, dona de grande vontade social militante, tinha ainda sua crítica em estado incipiente. Ainda segundo Candido (2010, p. 180) tratava-se “de uma católica preocupada em ver a sociedade resolver os seus graves

<sup>20</sup> In: Enciclopédia Delta Larousse. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1967.

<sup>21</sup> Somente em “Letras”, Lima cita 37 nomes. Entre eles não consta o de Lucia Miguel Pereira. A razão disso pode (e deve) ter sido o seu afastamento progressivo do grupo católico e das ideologias por ele professada.

<sup>22</sup> Declaração de Lucia Miguel Pereira feita em entrevista a Homero Senna, em 1944. Disponível no sítio <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/LuciaMiguel-Pereira.htm>



problemas sociais à luz de uma transformação espiritual marcada pela fidelidade aos princípios religiosos”. Esse catolicismo em Lucia vai aos poucos, na década de 30, perdendo a força. Assim as relações com os pares nas décadas seguintes, sua amizade com círculos que os católicos lhe abriram, serão mais determinantes que a ideologia dita católica em seus escritos, apesar de que vários de seus textos ainda, anos depois, englobem o problema religioso como norteador, sem falar de uma consciência humanista abertamente expressa, e quase que obsoleta em seus anos de maturidade crítica.

Vale ainda salientar que o “grupo católico” em si não representava uma completude de ideias no tocante à vida política pela qual passaria a nação na década de 30. O Brasil, que se veria politicamente dividido em dois blocos sustentaria intelectuais católicos tanto na “esquerda” como na “direita”. Alguns, inclusive, optaram por ficar “em cima do muro”, não apoiando abertamente nenhuma das orientações político-ideológicas. O que se convencionou chamar de “grupo católico” não representava, pois, harmonia de ideias, podendo-se destacar um catolicismo mais convencional, de moral tradicionalista como o de Alceu Amoroso Lima (herdado de Jackson de Figueiredo) e um catolicismo mais “ameno”, representado, sobretudo, pelos poetas convertidos Murilo Mendes e Jorge de Lima.

O vínculo de Lucia Miguel Pereira com o grupo dos “intelectuais católicos” foi mais um importante caminho pelo qual a escritora adentraria e se firmaria no setor cultural que um marco representativo ou partidário, visto que nas décadas seguintes se afastaria mais e mais da ideologia católica em seus ensaios.

Não sei se fiz bem – perdoem-me falar de mim: esse sacrifício se torna por vezes necessário – em aceitar o convite para escrever para a *Ordem* um artigo comemorativo do centenário de Machado de Assis. Em primeiro lugar, porque talvez, guardadas as devidas proporções, ***nem o grande morto nem eu*** – aí de nós que hesitamos em tantos caminhos desconhecidos – ***nos possamos inteiramente enquadrar na ordem que esta revista defende***, por muito que ela represente para mim. (PEREIRA, 2005, p. 324)

A citação acima é de junho de 1939 (os grifos são nossos) e foi retirada da revista *A Ordem*, de um artigo que Lucia Miguel Pereira escrevia em comemoração ao centenário de Machado de Assis. De fato, na década

seguinte, e em especial nos anos 1940, Lucia Miguel Pereira ia-se mostrando mais e mais afastada das ideologias católicas.

Contudo, uma das grandes similaridades com o pensamento católico de Tristão de Athayde que Lucia não abrirá mão, mesmo depois de seu afastamento da ideologia religiosa, será a oposição ao materialismo marxista e, em outra via, o apelo por uma volta à espiritualidade humanista. Essas ideias serão desenvolvidas na década seguinte, a de 1930, que presenciará o ingresso definitivo de Lucia Miguel Pereira na atividade crítica.

## 1.2 O MODERNISMO: OS ANOS 20 E A POLITIZAÇÃO DOS INTELECTUAIS

O Modernismo, “a única escola que, abertamente, viveu em nossos dias, ainda que de vida passageira” (PEREIRA, 2005a, p. 83), assim como outros movimentos de ordem política e social, também foi fruto dos anos 20, pois boa parte dos debates dos intelectuais dessa década e das seguintes inicia-se após o ano de 1922. Fosse para se repensar os caminhos que nossa arte, e conseqüentemente, que nossa cultura seguiria; fosse para se enveredar por estéticas que negassem o “passadiço”, descambando, muitas vezes, em atitudes ideológicas ou reafirmando e sedimentando essas mesmas atitudes em face às mudanças políticas que a década seguinte (1930) traria, nossos intelectuais – quer se engajassem direta ou indiretamente na causa – acompanharam de perto as mobilizações do Modernismo. Assim, para Lafetá (2000, p. 22) esse movimento:

Rompeu a linguagem bacharelesca, artificial e idealizante que espelhava, na literatura passadista de 1890-1920, a consciência ideológica da oligarquia rural instalada no poder, a gerir estruturas esclerosadas que em breve, graças às transformações provocadas pela imigração, pelo surto industrial, pela urbanização (enfim, pelo desenvolvimento do país) iriam estalar e desaparecer em parte.

O Modernismo iniciado nos anos de 1920 marca, então, uma divisão de águas entre um pensamento ainda arraigado aos oitocentos e sua estética e valores passadiços, e uma negação, de impulso iconoclasta, desses mesmos valores. Muito mais que a simples adesão estética, boa parte do pensamento das elites artísticas encontraria na Semana de Arte Moderna o termômetro que indicaria a situação que frações da pequena-burguesia se estavam

preocupando. Afinal, para os nossos artistas, o que era o nosso, nacional? A arte proposta pelos modernistas representaria os ideais de nacionalismo, em especial importantes visto que estavam no ano do centenário? Como uma arte emuladora de vanguardas estrangeiras pode pensar nossa arte? Dever-se-ia aceitar essa arte nova ou dela se afastar, se assegurando nas solidificadas noções artísticas até então vigentes?

Por outro lado, foi o desencadeamento desse movimento, a propalada Semana de Arte Moderna, um evento tão importante na aglomeração dos pensamentos das elites? Ou nossa intelectualidade, muito mais que negar o novo, não via em tal efusão mais que um passageiro modismo alicerçado pelo descontentamento de frações bem reduzidas de nossos artistas? Os balanços que se fizeram décadas depois sobre o início do Modernismo não veio liquidar a questão, a saber, de que muito pouco relegou tal movimento à conscientização estética como reflexo dos problemas de ordem social que nos atingia? Queiramos ou não desmerecer os esforços empreendidos pelos modernistas, um sintoma parece acenar em meio ao movimento modernista, qual seja, o reflexo da situação da inteligência na sociedade pós-guerra.

Isso nos leva à caracterização desse período por nós vista como fundamental: a tensão gerada entre os setores especializados da cultura (num sentido amplo que aqui buscamos empregar). Essa tensão se estende em debates e polêmicas que marcarão a década de 1930, e que se fará presente (e determinante) nos anos imediatamente após 1922, tendo na Revolução de Trinta seu ultimato.

Ademais, como fica o papel dos mediadores culturais a partir da arte moderna? Poderíamos exemplificar a partir da disputa do descontentamento de Lobato e seu artigo “Paranoia ou mistificação?”<sup>23</sup>, texto publicado em 1917, ano da exposição de Anita Malfatti e sua arte expressionista. Além do descontentamento de Monteiro Lobato esse texto nos faz perceber que a figura do mediador se estava visivelmente abalada. Numa época em que as tarefas estavam claramente divididas, ou seja, quando “cabia ao artista criar, e ao crítico avaliar as obras segundos padrões estabelecidos” (ROCHA, 2011, p.

---

<sup>23</sup> MONTEIRO LOBATO, José Bento. “A Propósito da Exposição Malfatti”. Publicado em O Estado de São Paulo em 20 de dezembro de 1917. Disponível no sítio: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>

254) os mediadores culturais ainda arraigados numa crítica judicativa começaram a se dar conta de que desde fins do século XIX, com as mostras artísticas pela Europa, até as vanguardas do início do século seu papel se estava modificando. O grito de Lobato em “Paranoia ou mistificação” contra a arte nova que se estava propondo pode ser um indicador tanto do apego do crítico de cultura a valores cada vez menos inquestionáveis como da tentativa de se menosprezar não somente a arte nova, mas o que ela estava declarando: o início do fim de uma era de avaliações tidas, ao que parecia, como imutáveis. A gama de valores outros que estavam colocando sua função de defensor de uma cultura pautada na tradição estava em xeque, ou conforme afirma Rocha (2011, p. 255) “a arte moderna provocou um autêntico curto-circuito no sistema tradicional”. Lobato, representante desse sistema, nos deixa perceber o colapso que se estava iniciando no tradicional código vigente, definidor por muito tempo dos procedimentos críticos caracterizadores dos profissionais da cultura.

Lucia Miguel Pereira ao longo de sua carreira via no modernismo “um movimento de crítica, de revisão de valores, muito mais do que de criação” (PEREIRA, 2005a, p. 270). Em 1938, escrevendo para a Revista do Brasil<sup>24</sup> dizia que o modernismo, assim como qualquer busca pelo moderno, era “talvez o mais enervante e o mais estéril de todos os preconceitos” (PEREIRA, 2005a, p. 83).

Há um equívoco profundo no conceito de arte modernista, uma tentativa de afirmação pela negação, um desejo de criar no efêmero, de se estabelecer no movediço. Equívoco que é o próprio equívoco da vida do homem de hoje, impotente para compreender um mundo onde foram destruídas todas as barreiras, dissolvidas todas as crenças. A vida e a arte se tornaram complexas demais. (PEREIRA, 2005a, p. 83)

De fato, para a crítica o próprio nome Modernismo era impróprio para a revolução literária dos anos 20, pois “restringe o seu alcance”<sup>25</sup> (PEREIRA, 2005a, p. 168) visto que o termo implica “sujeição à moda, substituição de maneiras antigas de expressão por outras igualmente impostas” (Idem). Para ela, nossos escritores, nesse sentido não seriam modernistas – presos aos “ismos” – mas pela atuação crítica frente ao novo e a necessidade de

<sup>24</sup> O artigo intitula-se Neo-Romantismo. Rio de Janeiro, julho de 1938.

<sup>25</sup> Modernistas, não: livres. In: Gazeta de notícias. Rio de Janeiro, 1935.

mudança, desses mesmos “ismos” eles acabavam por se libertar, promovendo atitudes muito além do que o nome Modernismo poderia sugerir.

Se a fratura verificada na literatura do século XX, ou o moderno conhecimento que passamos a lhe considerar provêm, sobretudo, da modificação do mundo herdada do reflexo intelectual ocasionado pelo pós-guerra, justificado então que muitos dos famosos críticos que iriam trabalhar nas décadas seguintes devessem pelo menos em parte sua formação à tensão ocasionada pelos anos 20 e refletida na Semana. Tanto Athayde, como Sergio Buarque de Holanda, Sergio Milliet, Augusto Schmidt, mas também Mario e Oswald de Andrade foram nomes que tiveram suas ações amplificadas pelos eventos de 1922. A década, após o evento no Teatro Municipal, passaria pela famosa visita dos modernistas ao Brasil, pela Antropofagia e seus manifestos, pela formação do grupo Anta, Pau-Brasil, pelo verde-amarelismo, pela ruptura entre os mesmos modernistas, pela opção ideológica que esse rompimento ocasionaria. Ou como afirma Rocha (2011, p. 270):

Seus próprios atores envolveram-se em rivalidades irreconciliáveis, numa disputa autofágica pelo controle da “memória” da vanguarda brasileira. A proximidade da década de 1930 apenas acirrou as diferenças estéticas, agora somadas a divergências políticas e ideológicas.

De fato, é muita coisa em oito anos (e estamos querendo chegar às portas de 1930), pois ainda teremos a publicação de *Macunaíma*, sem falar de prefácios e outras publicações de um Mário de Andrade já em notada crise intelectual (LAFETÁ, 2000), também as publicações de Oswald de Andrade e um dos primeiros livros de interpretação nacional, de Paulo Prado. Somando a isso, deve-se salientar que na década de 20, boa parte da elite intelectual brasileira se viu, em consequência das mudanças sociais previamente expostas, dividida entre duas escolhas: ou a adesão a um socialismo que estava acenando desde a Revolução Russa, ou a recusa deste. Estamos ao que tudo indica, no particularismo de dois blocos políticos: a esquerda e a direita.

De qualquer forma, seja pela situação política interna, seja pelo fato de nossa intelectualidade se sentir ligada à Europa, entre nós também se deu uma falência do liberalismo. A nova geração, formada depois da Primeira Guerra, sentia estar diante de duas opções

apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda. (BUENO, 2006, p. 34)

Assim, muitos dos embates travados entre a intelectualidade no decênio seguinte foram em torno de suas preferências políticas, porque ideológicas. De um lado, os que defendem a proliferação do chamado “romance social”, engajado e, de outro, os que por opção se afastam dessa vertente, procurando em suas orientações direitistas a sustentação de suas escolhas. Lucia Miguel Pereira, exigindo a opção da imparcialidade ante as tomadas de posições polarizadas que marcaram aquela época, se questionava sobre esse dilema:

Mas o verdadeiro dilema dos nossos dias não estará em se conformar, marchar com o rebanho, e trair o espírito, ou em não se conformar, não abdicar das prerrogativas mais nobres de nossa pessoa humana e ter a coragem de pensar? (PEREIRA, 2005a, p. 79)

O que a crítica identificava como os dois blocos partidaristas era a predominância de um materialismo aberto ante o espiritualismo que se desfazia, numa época em “que os problemas sociais e econômicos” (PEREIRA, 2005a, p. 28) ocupavam a posição central do pensamento.

Os inevitáveis entraves pelos quais a crítica literária desse período passou foi, em maior ou menor grau, um resultado dessa tensão. A arena construída pelos anos 20 se nos mostra no mínimo propícia ao embate que se realizaria na década seguinte.

### 1.3 OS ANOS 30

João Luiz Lafetá (2000) propõe uma análise dos anos 30 a partir da dialética estética e ideologia, ou seja, para o crítico essa década foi marcada por disputas ideológicas entre os escritores, subjugando a forma em favor de suas ideias. Assim, a ideologia subjacente aos escritores dos anos 30 estava intrinsecamente ligada à forma como explicitavam suas opções políticas. Temos, então, na década de 30 o aprofundamento tanto de questões culturais e sociais desencadeadas por uma nova conscientização proveniente do pós-guerra, quanto a solidificação das tomadas políticas e ideológicas dos intelectuais.

Na década de 30 há, segundo Candido (1989, p. 182): “O surgimento de condições para realizar, difundir e “normalizar” uma série de aspirações, inovações, pressentimentos gerados no decênio de 1920, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças”. A politização dos anos 20 conduziu à Revolução de 1930. O ocidente inteiro estava abalado pelas políticas e ascensão do Nazismo e Fascismo; os anos de 1930 seriam os de compromisso político, exigindo uma atitude distinta da ruptura estética dos anos heroicos: agora era o compromisso social, o desmascaramento das diferenças sociais e a busca pelos estudos sociológicos do Brasil e de interpretação nacional. Como resultado disso, na nova década:

Tudo se vinculava a uma correlação nova entre o intelectual e o artista, por um lado, e entre a sociedade e o Estado, por outro, o que se devia às novas condições econômico-sociais. (...) Os anos trinta foram de compromisso político, religioso e social no campo da cultura. (CANDIDO, 1989, p. 182)

Foi uma época de revisionismo. Essa década além de depositária dos resquícios da rebeldia vista, por exemplo, na Semana de Arte Moderna, foi também espectadora de revoluções sociais, da Era Vargas, e teve como missão ajudar a traçar os caminhos que a arte adentraria.

O decênio de 30 é marcado, no mundo inteiro, por um recrudescimento da luta ideológica: fascismo, nazismo, comunismo, socialismo e liberalismo medem suas forças em disputa ativa; (...) No Brasil é a fase de crescimento do Partido Comunista, de organização da Aliança Nacional Libertadora, da Ação Integralista, de Getúlio e seu populismo trabalhista. (LAFETÁ, 2000, p. 28)

Primeiro, uma negação do ato criativo dos iconoclastas de 1922, depois um aprofundamento em questões sociais ombreados com os que não viam nessas questões mais que uma tentativa de se promover e perpetuar um materialismo responsável, segundo eles, pela guerra. Os anos 30 foram, portanto, palco de debates fecundos, debates esses que apontariam as tendências culturais vindouras.

Além das revoluções sociais e políticas, podemos encarar esse decênio como os anos da reavaliação da Semana. Silviano Santiago (1989) propõe uma releitura do Modernismo de 1922 a partir de uma data-chave, o ano de 1936. Esse ano, além de encaminhar-se para a segunda metade dos anos 30, o que põe em relevo tanto o papel da política vigente quanto o estatuto da arte

que agora se estava praticando, marca também o ajuste de contas com o pessoal de 22. Afora as escolhas partidárias na situação política com o consequente comportamento provindo das opções políticas – revelando as ideologias dos atores culturais nos debates travados, muitos escritores estavam – como tentativa de legitimar e justificar seus trabalhos –, se afastando da iconoclastia dos anos heroicos. Poderia ser a “consciência pessimista do subdesenvolvimento” (LAFETÁ, 2010, p. 29) que estava mostrando as incompatibilidades do sistema burguês e suas contradições desmascaradas pelos chamados “romances sociais”.

A arena conflituosa dos anos 30 assistiu as ações de dois blocos que lutavam pela hegemonia cultural na época, esticando o debate que se iniciou no decênio precedente: direita e esquerda, mas também materialistas e espiritualistas. Enquanto os materialistas se fortificavam tanto pela solidificação do Partido Comunista como pela publicação de romances engajados, o catolicismo no Brasil se converteu “numa fé renovada, num estado de espírito e numa dimensão estética” (CANDIDO, 1995, p. 282):

Ademais, do compromisso espiritual e social dos intelectuais católicos, houve na literatura algo mais difuso e insinuante: a busca de uma tonalidade espiritualista de tensão e mistério, que sugerisse, por um lado, o inefável e, por outro, o fervor (...) Na crítica e no ensaio isto se traduz por um gosto paralelo pela investigação da “essência”, o “sentido”, a “vocação”, a “mensagem”, a “transcendência”, o “drama”, em uma espécie de visão amplificadora e ardente. (CANDIDO, 1989, p. 188)

Os discursos carregados de ideologias particularistas dessa época por si só não dão o resultado que estudamos hoje, mas sim, o diálogo saudável entre os opostos sobre a avaliação de nossa condição de brasileiros ante um mundo no qual a ordem social passava por uma transição das mais marcantes. Um dos resultados foi a profícua tradição romanesca polarizada entre o regional e o urbano, mas também uma poesia espiritualista que escapava às investidas iniciais dos escritores da “geração heroica”, e uma ensaística reveladora de grandes pensadores de nossa nação. Se a década de 1920 possibilitou o desenvolvimento de escritores preocupados com a sedimentação de novos valores – extraídos, sobretudo, do acervo materialista – também criou questionadores desse mesmo acervo, mais preocupados com a volta de uma “espiritualidade” que se havia perdido depois da Primeira Guerra Mundial, ou



se estava parcialmente esquecida. Lucia Miguel Pereira, em princípio, labutaria pelo retorno aos ideais cristãos, identificados aqui com o espiritualismo de sua formação.

De Lucia Miguel Pereira muito pouco se sabe até seus 30 anos (MENDONÇA, 2005, p. 18). Sabemos que ela de fato integrou a comunidade católica e participou ativamente das ações sociais daquele grupo; sabemos que escreveu seus primeiros ensaios sobre a condição da mulher na sociedade e sobre estudos literários – Euclides da Cunha, inclusive. Assim, a partir dessas primeiras intervenções podemos ter uma ideia do que se seguiria em seu itinerário intelectual na década de 30: de um lado a preocupação comportamental de uma sociedade – não somente brasileira, mas universal -, e de outro, a literatura enquanto cultura e enquanto formadora da cidadania. Logicamente que essa duplicidade de temas (que de maneira nenhuma se mostrarão excludentes, mas complementares) será, nessa década, balizada tanto pela formação religiosa e culta herdada da família, quanto pela influência vinda de suas leituras e ídolos literários: Machado de Assis e os franceses.

Nessa década teremos a inserção de Lucia no rol dos grandes críticos literários do momento, propiciada primeiramente pelas amizades desenvolvidas com escritores, críticos e editores, bem como de sua sedimentação como colunista em jornais e revistas culturais e literárias. Neles a escritora colocou suas opiniões sobre temas os mais vários como ainda polemizou com outros atores culturais da época. Teve a oportunidade de desenvolver amplamente sua ensaística tanto em ensaios curtos ou “peças breves” que lhe permitiriam “o contato direto com o público, dando o ensejo de manifestar sua sensibilidade em relação ao momento, porque se preocupava muito com os problemas do espírito e da conduta em relação ao seu tempo” (CANDIDO, 2010, p. 178); quanto pela obra *Machado de Assis – estudo crítico e biográfico*. Ambas as vertentes – as peças breves e o ensaio monográfico – fizeram parte do cotidiano da escritora ao longo da carreira.

É ainda nessa década que Lucia Miguel Pereira publica três romances. Os três são permeados pela moral cristã (em especial os dois primeiros). *Amanhecer*, publicado em 1938 já marca um distanciamento do catolicismo. O tema é a condição da mulher na sociedade. A vertente é o que se convencionou chamar de “romance intimista”, braço do romance social dos

anos 30 um tanto menosprezado, mas que comporta, segundo Bueno (2001), um dos importantes ramos de nossa literatura. Contudo, Lucia Miguel nunca se considerou uma grande romancista “meus livros, declaro que sou a primeira a reconhecer neles gravíssimos defeitos de técnica”, respondia num ensaio a Jorge Amado, com quem travava franco debate literário. Apesar disso, um fato importante poder ser da sua prática de romancista salientado: a inclusão da mulher no plano central no romance brasileiro de 1930, ao lado de Rachel de Queiroz (BUENO, 2001, p. 254). Além de a escrita romanesca sempre estar presente em sua formação, Lucia Miguel Pereira tinha uma visão particular do gênero romance, fator que, somado às diferenças ideológicas vindas de sua influência humanista e cristã, iriam descambar na polêmica com Jorge Amado.

O autor de *Cacau* faz no jornal *Boletim de Ariel* duras críticas ao romance *Maleita*, de Lucio Cardoso.

Ainda um romance branco, um romance de simples literatura, o que é uma pena. (...) Sei que Lúcio Cardoso não pretende parar nesses romances catolicizantes. Sei que irá mais adiante, mesmo porque sua extraordinária força de romancista não se pode perder em simples livros sem outra finalidade que divertir leitores gordos e ricos.<sup>26</sup>

A crítica notadamente particularista ao escritor mineiro por si só já revela a tônica que irá se desdobrar o debate: a opção pela espiritualidade ou o engajamento às causas sociais, ou romances proletários. Lucia Miguel, que via nesses últimos um dique contra o estudo da individualidade que tanto apregoava e que opunha licenciosamente à universalização das consciências denunciadas por ela nas generalizações dos grupos humanos (que os romances de Jorge Amado exemplificam), responde à crítica de Amado:

Quanta injustiça num trecho tão pequeno! Em primeiro lugar *Maleita* não é um “romance de simples literatura”: ao contrário, é um livro singularmente vivido, e um livro que faz pensar. (...) Por último gostaria de saber por que será *Maleita* é um “romance catolicizante”. Se é por estar dentro da ordem social burguesa, a etiqueta de Jorge Amado pressupõe entre a burguesia e o catolicismo uma comunhão que não existe. (...) Quem parece estar desperdiçando admiráveis dotes de romancistas com essa mania de provar, de visar algo, é o próprio Jorge Amado. Os seus livros, nitidamente parciais, livros de propaganda, esses sim, é que se destinam aos “leitores gordos e ricos”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Citado por Lucia Miguel Pereira na *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 14/10/1934, p. 16.

<sup>27</sup> *Idem*.

Embora concordando com Bueno (2006, p. 202) quando o crítico diz que nesse momento temos “o roto falando do esfarrapado” e que para ambos os autores (Lucia e Jorge Amado) o mundo funcionaria “do modo como o veem, e outra visão qualquer só pode parecer falsificação” (BUENO, 2006, p. 202) é bem verdade que debates francos promovem avaliações sobre as épocas, resultados sentidos mesmo hoje. A querela está, assim, armada. Lucia Miguel sai das imprecisões que o romance de Lúcio Cardoso ocasionou em Amado e traz o debate para o campo ideológico. Munidos de suas concepções sobre o romance (como deveria ou não ser) ambos os escritores iniciam um diálogo polarizado, no qual direita e esquerda vão se confrontar, e do qual outros intelectuais vão participar. Jorge Amado responde prontamente, na mesma *Gazeta de Notícias*, num artigo intitulado “Sobre o romance internacional”<sup>28</sup> dizendo que o estudo dela sobre essa forma literária:

Traz no entanto funda marca política. Todos sabem que Lucia Miguel Pereira é uma escritora reacionária, comprometida com a religião. Ela escreve em função da moral católica. Os artigos e os romances da autora de *Em Surdina* são panfletos católicos, bem escritos, equilibrados, mas...políticos. É evidente que eu não me revolto contra essa maneira de ser da ilustre escritora, como é evidente, também, que não concordo absolutamente com as suas ideias religiosas e políticas.<sup>29</sup>

Lucia, que encontrara nos romances de Jorge Amado (sobretudo em *Cacau*) os mesmos problemas que o autor baiano criticara em *Maleita*, tem agora seus próprios romances (*Em Surdina* e *Maria Luíza*) colocados no rol do debate. Nessa arena conflituosa vem se juntar Augusto Frederico Schmidt, editor proprietário da Livraria Católica a qual mais tarde se tornaria a Schmidt Editora, empresa que publicou *O País do Carnaval*, de Jorge Amado e Maria Luíza, de Lucia Miguel Pereira. Schmidt defende abertamente o posicionamento de Lucia Miguel e ataca Jorge Amado, dizendo que ele “não colocou exatamente o problema das relações entre o romance e a política na resposta que deu ao crítico (*sic*) desse jornal – D. Lucia Miguel Pereira”<sup>30</sup>. Mais a frente, acusa Jorge Amado de uma traição à essência do romance,

<sup>28</sup> Possivelmente um erro de grafia. Jorge Amado responde à ideia expressa no prévio ensaio de Lucia no qual a escritora fala sobre o romance **intencional** de Jorge Amado, sobretudo *Cacau*.

<sup>29</sup> Publicado em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 26/10/1934, p. 2. A grafia foi, por nós, atualizada.

<sup>30</sup> “Romance e política”. Publicado em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 01/11/1934.

exemplificando que em *Suor*, terceiro livro de Jorge Amado, haveria a “ausência de uma compreensão mais profunda, mais humana, mais realista dos assuntos que tratam os autores”.<sup>31</sup>

Assim, o debate vai cada vez mais agregando obras. Retornando ao texto de Schmidt, o poeta sintetiza sua adesão ao posicionamento de Lucia Miguel Pereira:

O que D. Lucia Miguel Pereira reprova, certamente, no Sr. Jorge Amado e nos seus companheiros de orientação, é a sua permanência constante no meio do caminho por onde estão passando as figuras do seu romance, é a sua insistência em tangê-las para seu comunismo de fundo tão nitidamente romântico, e que é também um pouco de comunismo de todos nós, vencido, por sentimentos de ordem e de amor à liberdade, aos quais o Sr. Jorge Amado não prestou ainda toda a atenção que merecem.<sup>32</sup>

Uma semana depois, Jorge Amado responde tanto à Lucia quanto à Schmidt, acusando este último (acusação que se estende também a Octávio de Faria) de estar agindo mais por “prevenção” que por “opinião”<sup>33</sup>. Ele retoma a crítica ao romance *Maria Luíza*, dizendo que Lucia Miguel teria torcido o destino da protagonista do romance, fazendo com que ela, depois de ter traído o marido, voltasse à religião, isto é, “estragou o romance para fazer com que ele servisse a uma causa”<sup>34</sup>. Ou seja, quem estaria, agora, sendo acusada de intencionalidades era Lucia Miguel Pereira.

É bem verdade que Jorge Amado já havia criticado ambos os romances até então lançados de Lucia Miguel Pereira. Tanto *Maria Luíza* (escrito provavelmente em 1931, mas publicado dois anos depois) quanto *Em Surdina* foram publicados um ano antes de esse debate se iniciar. Já no início de 1934 o escritor baiano teria contestado em Lucia Miguel “toda e qualquer aptidão para operar nessa província da literatura”<sup>35</sup>. A escrita ficcional da escritora seria colocada em dúvida por alguém que via nela apenas os dotes de uma grande ensaísta. Contudo, o romance *Em Surdina*, o “mais importante romance publicado por um escritor católico em 1933” (BUENO, 2006, p. 200) editado pela Ariel Editora, receberá mais a frente uma crítica positiva de Jorge Amado,

---

<sup>31</sup> Idem.

<sup>32</sup> Idem.

<sup>33</sup> “Soneto de novela”. Publicado em *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 08/11/1934.

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Benjamin Lima: “Uma romancista”. Publicado em *O Paiz*. Rio de Janeiro, 06/2/1934.

dizendo que “é um livro bom, bem feito. Inteiramente executado. É admirável, sem exagero”.<sup>36</sup>

Notória mudança de posicionamento. Parece mais é que Jorge Amado queria agradar a cúpula do *Boletim de Ariel*, periódico que desde 1934 tinha em Lucia Miguel Pereira a responsável pela crítica de livros e que tinha a Ariel Editora, a qual tinha a obra *Suor* no prelo. A mudança de posicionamento de Amado justifica-se mais por uma investida editorial que por uma revisão de suas ideias.

A diferença de ideologias entre Pereira e Amado não se restringia somente ao debate acima citado. Jorge Amado chama, num de seus artigos, Lucia Miguel de “senhorita”<sup>37</sup>, expressão assinalada por Luiz Bueno (2006) como pejorativa, tentando refletir na autora de *Em Surdina* características de sua protagonista, a solteirona Cecília. Ou seja, Jorge Amado, além de negar em primeira instância os dotes de ficcionista à ensaísta Lucia Miguel, ainda vê muito dela na composição de sua heroína.

Também vemos aí um reflexo do posicionamento ideológico do escritor baiano, romancista que apregoava a tomada de decisão por parte do intelectual, de preferência pelas causas sociais. Lucia, ao contrário, lança dois romances fora da temática do proletário, da vida comum e em grupo.

Em 1933, quando o romance proletário parecia ser a única forma possível de fazer literatura de ficção no Brasil, ela publicou dois romances que tinham protagonistas femininas vivendo grande crise em relação aos papéis pré-determinados que teriam que exercer vida afora: *Maria Luíza* e *Em Surdina*. (BUENO, 2006, p. 303)

Plausível, pois, que os ataques e os descontentamentos de um intelectual do porte de Jorge Amado se manifestassem.

Os autores católicos, que eram vistos como despojados do testemunho social, contribuíram, contudo, para que notássemos como era esse tempo pela relevância que deram à figura feminina em suas obras. *Maria Luíza*, primeiro romance de Lucia Miguel Pereira, já traz a tônica da tensão vivida pela autora: defender um posicionamento religioso centrado num Deus institucionalizado

<sup>36</sup> Esse fragmento da crítica de Jorge Amado aparece na orelha da terceira edição do referido romance, já então publicado pela Livraria José Olympio Editora, em 1979.

<sup>37</sup> Na época (anos 30) era comum a classe intelectual se dirigir a uma pessoa solteira como “Senhora”, “Dona”, ou simplesmente pelo nome. Cf. Bueno, *Uma história do romance de 30*. EDUSP, 2006.

pelas correntes da Moral, ou acercar-se do enfrentamento aos valores vigentes numa sociedade onde o pré-configurado imperava. Justamente num tempo em que ela era acusada de fazer política pela lei da sacristia, suas noções (ou o que seus opositores dela propagavam) parecem estar abaladas.

A primeira parte de seu romance (duas partes bem demarcadas) mostra o ideal religioso totalitário como enformador de um mundo de aparências, visão defendida, por exemplo, pelo narrador do romance – a todo tempo fazendo críticas à heroína. A segunda parte, contudo, perfaz a trajetória da protagonista como superação desse mesmo ideal estancado, mostrando a religião como redentora, mas não mais a religião do medo de não se fazer o que a cultura cidadina determina.

A religião da Ordem, da Hierarquia, da Moralidade, tudo assim com maiúscula, era a da primeira Maria Luiza, e a conduziu apenas ao orgulho e ao adultério – ao pecado, portanto. A religião do amor, da compreensão de que não é possível ser rígido demais é aquela que toma corpo no final da trajetória da heroína. O aspecto da moral sexual é especialmente significativo nesse romance. Em última análise, é só depois de ceder ao desejo sexual que Maria Luiza pode sair do egoísmo e da vaidade em que se encontrava – e nesse sentido, Lúcia Miguel Pereira está mais próxima de Cornélio Pena do que de qualquer outro romancista católico do período. (BUENO, 2006, p. 314)

Luís Bueno (2006) vê no confronto entre narrador e personagem uma das grandes riquezas do romance. Os comentários que o narrador faz, muitas vezes admoestando Maria Luiza sobre suas tomadas de decisões e alertando os leitores sobre a consequência dos atos da protagonista – a traição, por exemplo, são, em vez de complicadores do fluxo da narração, passíveis de conscientização do leitor sobre a tensão que a instituição casamento e o medo de se tornar ou solteirona ou prostituta ocasionavam na época. Maria Luiza volta ao casamento pela mão da religião, uma religião outra, em que todos podem se conhecer e conhecer o outro.<sup>38</sup>

*Em Surdina*<sup>39</sup> mostra uma visão diferenciada. A protagonista, Cecília, depois de não aceitar vários casamentos que pretendentes lhe propuseram, e

<sup>38</sup> Jorge Amado, na crítica já assinalada “Soneto de novela”, diz que Maria Luiza, pela lógica deveria continuar traindo, pois a mesma “gostou muito da farra”, e não deveria retornar ao casamento pela mão da religião, fator que segundo ele “estragou o romance”.

<sup>39</sup> Atemo-nos aqui mais aos dois primeiros romances de Lucia Miguel Pereira. O ano em que foram publicados (1933) marca a tensão entre o Pós-Guerra e as inclinações religiosas. Os outros dois romances não são objetos de nosso estudo por trazerem já uma fratura entre

afastando-se das convenções sociais, opta por ficar solteira. Deus e a religião ficam no romance inteiro acenando de longe, e a dúvida que constantemente aparece nos pensamentos de Cecília é “o que é viver?”. Ceder às convenções sociais por medo de ficar solteira ou encontrar na mulher justamente uma diferenciação do que a sociedade lhe impõe: esse é o problema nuclear desenvolvido pelo romance. Como pano de fundo, temos a decadência de uma família pequeno-burguesa da sociedade do Rio de Janeiro. O patriarca, Dr. Vieira, é um médico que clínica juntamente com um seu genro, do qual é sócio: Décio, cunhado de Cecília. Cecília é órfã de mãe e uma tia (solteira) é quem faz o papel materno, cuidando da casa e de seus vários irmãos. Temos no romance a degradação paulatina dessa família: alguns morrem, outros vão embora, outras casam. Cecília fica solteira.

A presença fantasmática de uma concepção de Deus (e da religião) é mostrada como uma tomada de posicionamento: evitar a religião instituída e abrir-se à nova vida que um ideal pós-guerra se estava afigurando. Contudo, o livro de vinte capítulos curtos traz um embaraço no último, no vigésimo, onde temos tão-somente uma citação de Rilke.

Penso que não se pode nunca saber se Deus entra numa história antes dela estar de todo acabada. Mesmo se só faltarem duas palavras, mesmo se não houver mais nada senão a pausa que segue as últimas sílabas do conto, Ele pode sempre chegar ainda. (PEREIRA, 1979, p. 137)

Essa última parte do romance mais condiz com uma epígrafe, um *deus ex-machina*, que com um capítulo propriamente dito. Parece que a autora quis intervir no destino daquela que vivia “sem Deus” colocando o Todo-Poderoso como solução. Uma nota redentora que mais coloca a visão de Lucia Miguel Pereira como ainda vivendo o conflito de que a religião se estava subsumindo inclusive em suas avaliações críticas de ensaísta, mas que devia ainda como um resquício de sua tão marcante labuta de intelectual do grupo católico, não deixar desaparecer de todo. A verdade é que essa epígrafe (que aparece marcada como um capítulo) desestabiliza, ou pretende desestabilizar, as

---

religião e comportamento laico bem delineada, momento em que Lucia Miguel já não era católica praticante.

condições de aceitação do romance. Em resposta a uma crítica de Jorge Amado, Lúcia Miguel Pereira comenta uma passagem desse seu romance.

Quanto às objeções que o meu contendor – termo para mim, sinônimo de amigo, porque só discuto com quem aprecio – formula aos meus livros, declaro que sou a primeira a reconhecer neles gravíssimos defeitos de técnica. Mas não lhes vejo parcialidade a não ser a que decorra da simples escolha dos temas. Se houvesse, nem Maria Luíza, católica praticante, teria enganado o marido nem teria Cecília, de uma bondade puramente humana, vivendo sem Deus, achado sozinha o caminho que lhe é apontado no final. (PEREIRA, 2005, p. 104)<sup>40</sup>

Esse “final” a que se refere Lucia Miguel Pereira logicamente não é a citação de Rilke, posto que se fosse sua defesa não faria sentido. A escritora estava na verdade se referindo ao XIX capítulo, lugar onde as ações realmente acabam e onde Cecília reflete sobre sua vida, de que tinha realmente vivido e que continuaria a viver. “Uma vida diferente das comuns, talvez, feita de migalhas da existência dos outros” (PEREIRA, 1979, p. 135). Seu irmão conclui, no fim do capítulo: “Nada é mais ridículo do que um santo leigo” (Idem, p. 136). Nota-se que a própria escritora reconhece por sua crítica o fim do romance no penúltimo capítulo do livro, ficando a citação de Rilke mais como um corpo estranho que poderia ser explicado pela intervenção da autora acenando que sim, Deus deve aparecer.

Essas duas correntes ideológicas dominantes na intelectualidade brasileira: os católicos que viam a crise espiritual se alastrando nas condutas humanas, e os autores materialistas, que viam que o drama humano tinha origens sociais, precisando por isso estudar o coletivo, marcaram a produção romanesca (de ficção) como os romances de cunho proletário e psicológico-intimista, duas vertentes de um fecundo debate que apresenta no romance enquanto forma uma possível convergência, posto o que é psicológico também pode ser social.

Lucia Miguel Pereira, talvez por perceber que “a instituição esconde o indivíduo” vai, a partir dos meados dos anos 30, abandonar uma defesa católico-moralizante, notadamente em seus dois últimos romances *Amanhecer* e *Cabra-cega*, mas, sobretudo, em seus ensaios periódicos. Parece que a

---

<sup>40</sup> O artigo chama-se “Romance Intencional” e foi publicado originalmente pela Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 4/11/1934.



partir da metade dessa década a escritora muda o foco do catolicismo enquanto moralizante e redentor da família classe média carioca para o feminino, a mulher. Lembramos que Lucia Miguel casou-se com um homem desquitado<sup>41</sup>, uma afronta ao pensamento da época. Justamente nesse pensamento de época subsistiam valores muitos deles herdados da religiosidade institucionalizada, tão forte na época do Império. A mesma corrente que procurava escancarar os problemas sociais – a dos materialistas – era permeada pelo moralizante comportamento que herdaram de uma ideologia que criticavam, a católica: ideologia que já traz as marcas do afastamento de Lucia e que nas décadas seguintes iria quase que desaparecer ao que nos vem constatar Carlos Drummond de Andrade em seu diário de 1959 (*Apud* MENDONÇA, 1992), “Octavio disse que sua mulher, Lucia Miguel Pereira, também não pratica qualquer credo religioso”.

A década de 30 foi uma arena de conflitos. Nessa década, vieram à tona, além dos *Ensaio de Interpretação Nacional*, de Caio Prado Junior, de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda – livros que se propunham interpretar e reavaliar nosso passado social, o trabalho *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. No estudo sobre Machado de Assis, Lucia Miguel Pereira faz o papel de biógrafa. O livro foi de pronto bem recebido na comunidade intelectual da época: revisitando o autor de *Dom Casmurro*, estava ela também propondo uma reavaliação de nosso passado cultural, a partir do estudo da vida do grande romancista, seu grande ídolo e influência literária. Nessa biografia ela traça um panorama do grande romancista brasileiro projetando o livro como um clássico da crítica, sem, contudo perder de vista seu método histórico de análise das personagens machadianas com o tempo e costumes que representavam.

Quando comecei a reunir dados para este estudo – velha aspiração, fruto de uma longa convivência com a minha mais profunda admiração literária – não faltou quem me desanimasse. Um ensaio crítico, sim, valia a pena, diziam-me; mas uma biografia!... (PEREIRA, 1949, p. 13)

Temos a dissecação de nosso grande romancista num livro em que Lucia Miguel desenvolve um grande quadro de interpretação crítica de

---

<sup>41</sup> Seu casamento se deu em 1940, no Uruguai, com o historiador Otavio Tarquínio de Souza. Na sociedade carioca o casamento com um homem divorciado não era bem visto naquela época. Ambos pereceram em 1959, num acidente de avião.

Machado de Assis, constituindo talvez, segundo Martins (1946, p. 334), “o maior livro que sobre ele já se escreveu no Brasil”. Foi uma obra que ajudou a solidificar sua presença no meio crítico e, embora Wilson Martins na *Crítica Literária no Brasil* (2002) diga que sua biografia tem problemas estruturais e demonstra sérias fragilidades (notadamente o crítico não aponta quais elas sejam) recebeu elogios de seus pares, como Antonio Candido e Álvaro Lins. Lins (1963, p. 416) disse que seu estudo machadiano tinha como primeiro passo “destacar a consciência literária, a rigorosa honestidade de propósitos, o espírito crítico sempre vigilante”. De fato, o livro é ainda referência em estudos machadianos no Brasil.

Os anos 30 marcaram a tensão projetada pela busca de um posicionamento ante um Brasil que se transformava e que exigia de seus escritores intervenções na arena pública e artística. Além das conhecidas mudanças ocasionadas pelo descontentamento de setores da nossa sociedade, o fato de alguns ensaios interpretativos de nossa pátria terem vindo à luz justamente nesse decênio é, no mínimo, sintomático: mudanças eram exigidas e inserções e leituras de problemas que nos atingiam eram feitos. Lucia Miguel Pereira, avaliando a década já na sua primeira metade pode dizer:

De par com as misérias de que tanto nos queixamos, trouxe-nos o nosso tempo alguns bens, de que nunca falamos; e o maior é sem dúvida este de nos obrigar a refletir, a viver conscientemente; a reconhecer a estreita interdependência dos valores; a sentir a gravidade e a solidariedade das ideias; a ver que não existem divisões estanques entre a vida especulativa e a vida prática, que a coisa literária e a coisa pública se encontram e se confundem no seu grande plano comum: a coisa humana. (PEREIRA, 2005a, p. 90)

Interdependência de valores, vida especulativa e prática vistas como uma só coisa, pois o ser humano é o horizonte último de quaisquer práticas e indagações sobre as atitudes. Os anos de 1930 puderam conceber os primeiros grandes ensaístas e estes se fizeram tão importantes por justamente perceber quando o quadro se estava alterando, exigindo reavaliações. O perfil de nossa crítica nessa década se firmou decisivamente: ensaística, interpretativa e indagadora.

#### 1.4 OS ANOS 40: DECLÍNIO DA RELIGIOSIDADE

Entramos numa década que reflete a retomada de consciência intelectual. Após o ano de 1937, sabemos que o Estado Novo de Vargas lançou as bases para um repensar sobre a atmosfera cultural que circundava os agentes culturais. Ademais, em 1939 inicia-se a Segunda Grande Guerra, evento que marca decisivamente os destinos mundiais. No Brasil, são lançados nos anos de 1944 e 1945 o *Testemunho de uma geração* seguido da *Plataforma da nova geração*. Os textos publicavam o inquérito desenvolvido com intelectuais desde 1943. Organizados por Edgard Cavalheiro e Mário Neme, esses inquéritos tinham por objetivo reavaliar os componentes culturais que engendraram a cultura brasileira depois dos anos 20. Os inquéritos mostram o reflexo de pensadores de nosso país acerca das condições do Brasil e sua cultura. “O momento era de guerra e de autoritarismos, os nacionalismos exacerbados sob o Estado Novo no Brasil não deixaram de inundar as fórmulas de representantes da intelectualidade” (MOTA, 2008, p. 145). No *Testamento de uma geração*, esses representantes “desvinculados de atividades acadêmicas: são, no geral, autodidatas, ou filhos de instituições formadoras de bacharéis” (MOTA, 2008, p. 124), ou seja, “cerca de quarenta intelectuais das mais variadas tendências” (p. 124) tinham por tarefa pensar nossa configuração intelectual e cultural. O *Testamento* reunia depoimentos dos intelectuais que haviam assumido o posto de mediadores culturais nos anos 20, estando agora (1943) com mais de quarenta anos. A *plataforma da nova geração*, organizada por Mário Neme, colhia o depoimento dos novos pensadores do cenário cultural. Textos como esse são índices de necessidade do repensar o que estava acontecendo tanto depois do início do Estado Novo quanto numa guerra que se estendia. Logo, já conseguimos ter uma noção do tipo de debate cultural que a nova década estava propondo.

Mário de Andrade faz seu texto sobre o balanço do Modernismo de 1922, não sem comentar categoricamente a condição do intelectual da década que se estava iniciando. Em *Elegia de Abril* Mário fala sobre a “inteligência nova” do Brasil, confessando que não a sentia “muito superior à de minha geração” (ANDRADE, 1967, p. 179). Mário de Andrade balanceava os anos 30, conjugando com os intelectuais que agora se estavam afirmando. Disse, em “O

*Movimento Modernista*” que “espiritualmente o progresso mais curioso e fecundo é o esquecimento do amadorismo nacionalista e do segmentarismo regional” (ANDRADE, 1967, p. 238). Estávamos, pois, numa nova época, que apresentava devido a tantos fatores (políticos, econômicos, sociais) uma radical mudança espiritual que “nem os moços de agora possam compreender” (p. 238). Em “*Elegia de abril*” Mário já havia salientado algumas dessas mudanças.

Há um realismo novo, um maior interesse pela inteligência lógica, que se observa muito bem nisso de serem agora mais numerosos os escritores que iniciam carreira escrevendo prosa e interessados só por ela, quebrando a tradição do livrinho de versos inaugural. (ANDRADE, 1967, p. 179)

Contudo, Mário de Andrade também denuncia certo conformismo da intelectualidade e sua sujeição a “toda espécie de imperativos econômicos”. Lembramos que o ano de 1941, quando foi publicado esse texto de Mário, viviam os escritores os resquícios de quando “o Estado se preocupou de exigir do intelectual a sua integração no corpo do regime” (p. 181). Eles seriam alguns que se “retiram para o rincão de ciência, pagam como é dever o imposto sobre a renda, apenas mui gratos se alguém lhes concede publicar algum documento precioso ou descobrir uma nova estrelinha no céu” (p. 182); ou aqueles que “gostam de pagar a quem lhes paga, trocando primogenituras e elogios falados e escritos” (p. 182). Haveria ainda aqueles que “mudam de ideias a qualquer notícia”, assim o poeta caracterizava, em 1941, a inteligência de então:

E se veem intelectuais, sem o menor respeito pelas glórias conquistadas, mudarem de diretrizes, da meia-noite para o meio-dia, servindo aos interesses mais torvos. No sentido de sua dignidade moral, a inteligência brasileira se transformou muito, passando da inconsciência social, para a consciência de sua condição. Mas não creio tenha havido melhoras. Se o meu tempo o mais que se possa dizer é que foi amoral, hoje grassa na inteligência nova uma frequente imoralidade. (ANDRADE, 1967, p. 182)

Essa “intelectualidade coreográfica, inspirada na quadrilha dos imperativos econômicos” (idem) refletia certa melancolia de um Mário que, se via na nova década mudanças de espírito, também enxergava a perpetuação das opções políticas da década anterior. Contudo, o mesmo Mário de Andrade vivia num impasse ideológico, pois era funcionário público fazendo parte do

quadro burocrático do governo como consultor técnico do Instituto Nacional do Livro. Ou conforme Eneida Maria de Souza (2007a, pp. 54-55):

Mário de Andrade, ao lado de outros colegas do movimento, irá viver o dilema causado pela necessidade de construção de uma identidade nacional, nascida da “interiorização do exterior”, e a posição racionalista manifestada nos anos 1930 e 1940, ao envolver a cultura em um projeto de Estado. A contraditória relação estabelecida entre os intelectuais modernistas e o projeto modernizante da ditadura de Vargas (1937-1945) responde pela fundação de um pensamento moderno pautado tanto pela apropriação das vanguardas europeias, através de uma atitude crítica e desconstrutora, como pelo compromisso com o projeto estatal, centrado na preservação de princípios nacionalistas e universalizantes. Outro impasse reside na posição do intelectual, acuado pela profissão de escritor e o apelo em participar da política restauradora do Estado nacional.

Assim, a cultura como projeto estatal de nacionalidade e as dissensões ideológicas de Mário revelam as complicações pelas quais os intelectuais cooptados pelo regime tiveram de enfrentar.

O novo período refletia o aprofundamento da industrialização iniciada na década anterior, ou seja, a modernização e urbanização do Brasil, ou segundo Antelo (2001, p. 178):

O novo período populista, que começava a se desenhar nos anos 40, equivale à lenta substituição do braço pela máquina e à arbitragem do Estado como mediador do conflito entre cidadãos e os limites, claramente finitos, da modernização.

Esse progresso permitiria o surgimento de um novo tipo de intelectual, proveniente tanto da classe média industrializada, como da universidade que se estava afirmando. Na *Plataforma da nova geração*, Antonio Candido faz um depoimento a convite de Mário Neme, depoimento que Mota (2008, p. 165) considera um marco cultural, pois “carrega consigo os elementos teóricos indicadores do sentido da ruptura com os quadros intelectuais anteriores, e lança pontos de partida para a organização de uma nova matriz de pensamento”. Essa matriz, marcada agora pela ótica da classe média e do criticismo dos jovens intelectuais reflete as transformações estruturais da sociedade em que se assistiu à emergência de novas camadas médias, “mais vinculadas ao processo de industrialização e urbanização” (idem). Assim, com o fim da guerra, teremos no palco brasileiro uma “geração crítica” proveniente da classe média universitária, o que dará uma nova visão sobre o Brasil.

Temos ao que parece a partir de 1945 um novo tipo de mediador cultural. Nessa mesma década temos segundo Candido (1967) a “separação abrupta entre a preocupação estética e a preocupação político-social” (p. 149). Veremos então “um novo anseio generalizador, procurando fazer da expressão literária um problema de inteligência formal e de pesquisa interior” (p. 148). Exemplos disso são escritores estreantes a partir de 1945 que procurarão tanto a pesquisa intimista quanto a valorização linguística. A década é de preocupação mais estética que formal.

No início da década Lucia Miguel Pereira publica na *Revista do Brasil* seu “Exame de consciência”. Nesse texto temos a tônica de uma reavaliação sobre as mudanças ocasionadas no Brasil e no mundo. O espírito e, conseqüentemente, o bem e o belo estariam abalados. Estamos em guerra, e a arte que poderia “trazer um pouco de paz e brandura aos corações dos homens” clamava por uma volta ao eu.

Ladeamos os problemas essenciais, quando não recuamos diante de um pormenor escabroso...E, todavia, sentimos que não podemos parar de escrever. Vamos acumulando livros sobre livros, porque em cada um encaixamos, disfarçada, desfigurada, uma parcela do que deveríamos dizer. (PEREIRA, 2005a, p. 46)

Nessa época “como a nossa, praticamente sem padrões morais” talvez o gênero romance fosse a forma que explicitasse “a necessidade de por em equação todos os problemas, de procurar soluções para o conflito humano” (p. 154). Vemos assim que a crítica ainda via nessa época que a arte poderia ter uma função redentora para a humanidade.

O ano de 1943 marca, por parte de Lucia Miguel Pereira, a publicação de *A vida de Gonçalves Dias*. O livro foi publicado pela José Olympio Editora, integrante da coleção “Documentos Brasileiros”, dirigida pelo nesse momento seu marido, Octávio Tarquínio de Souza. Esse tipo de publicação já marcara o decênio anterior, quando boa parte dos escritos era destinada à pesquisa do nacional, provindos, sobretudo da conscientização social que marcou aquela década, daí o nome da coleção. Os estudos sociológicos – que faziam a maior parte dos escritos da coleção – estavam então em voga no Brasil, tanto que o primeiro diretor dessa seção havia sido Gilberto Freyre. Lucia Miguel iniciou suas pesquisas sobre o “pai do indianismo” provavelmente no início dos anos 40, pois o prefácio foi assinado por ela em 1941. O livro demandou uma

profunda pesquisa documental, mas apesar do marco que pode ter representado uma biografia desse porte, não ganhou reedições. Tentou, então, Lucia Miguel, dar um panorama geral da vida do poeta, sem, contudo cair nas malhas do simples relatório, ou como ela mesma já anotara em artigo de 1937<sup>42</sup>:

Sem sensibilidade para poder se pôr no lugar dos homens do passado, para compreender lhes a situação, sem espírito de crítica e de síntese para apreender o sentido dos acontecimentos, o ensaio histórico não passará de relatório. Afinal, escrever história, e, sobretudo escrevê-la em forma de biografia, pondo em primeiro plano um homem, é uma forma de criação. Ou melhor, de recriação. (PEREIRA, 2005a, p. 222)

O estudo traz o até então inédito “Diário da viagem de Gonçalves Dias ao Rio Negro”, diário que segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1993, p. 24), “merece ser avaliado melhor”. Apontado como um livro mais preocupado com as questões da vida social do poeta que com sua escrita (MARTINS, 1946)<sup>43</sup> a obra não recebeu reedições. Seu estudo do pai do indianismo ficou relegado às pesquisas de bibliófilos. Contudo, o livro apresenta um distanciamento crítico bem marcado e, malgrado os gritos de alguns comentadores, segue a proposta de Lucia Miguel, que era justamente deixar o autor falar por ele mesmo.

Ainda em 1943, Lucia lança seu “Ensaio de Interpretação da Literatura Norte-Americana”<sup>44</sup>, texto que já mostra como indício se não uma guinada, pelo menos, o olhar atento ao que estava acontecendo nos Estados Unidos. A França, desde o início sua influência maior, passa paulatinamente a ser ombreada com a cultura americana.

Nada mais comum do que se ouvir, na geração que passou dos trinta anos, pessoas cheias de inocência intelectual – a única forma desagradável de inocência – gabarem-se de não entender os americanos porque se habituaram aos livros franceses, porque acreditam no sentimento e não se resignam a encarar a vida só pelo lado prático, porque querem lirismo e não dólares, porque preferem as casas antigas aos arranha-céus, porque prezam mais o belo do que o cômodo, porque, enfim, entre o quantitativismo americano e o qualitativismo europeu, são decididamente pelo último. (PEREIRA, 2005a, p. 335)

Vemos assim uma desmistificação da literatura norte-americana como simples reflexo do pragmatismo utilitarista das fabricações em série. De fato,

<sup>42</sup> In *Boletim de Ariel*, o texto que se chama “Uma biografia”, comenta o trabalho de Octávio Tarquínio de Souza sobre a vida de Bernardo de Vasconcelos.

<sup>43</sup> MARTINS, Wilson. *Interpretações*. São Paulo: José Olympio, 1946.

<sup>44</sup> O ensaio foi publicado pela Sociedade Felipe D'Oliveira, no Rio de Janeiro.

essa guinada aos estudos da cultura dos Estados Unidos, identificada por Wilson Martins na sua *Crítica Literária no Brasil*, aparece para ele como um interesse novo pelos estudos americanos<sup>45</sup>, “não só através das novas fontes confessadas e aceitas por Alceu Amoroso Lima, mas em trabalhos como o *Ensaio de Interpretação da Literatura Norte-Americana*, de Lúcia Miguel Pereira” (MARTINS, 1983, p. 599). Nesse ensaio, longe de querer traçar o quadro completo da literatura daquele país, mas procurando estabelecer os principais escritores e obras que fizessem ligações com o seu presente, Lucia Miguel Pereira aborda a falsa antítese Europa-América do Norte explicando, por exemplo, que os escritores dos Estados Unidos “devem mais aos ingleses, franceses e russos, que leem efetivamente, do que aos seus antecessores, que apenas estudam” (PEREIRA, 2005, p. 347). Um dos traços marcantes de seu ensaio é justamente a comparação, em verso e prosa, mas também em importância e desenvolvimento, que faz com a literatura brasileira, estabelecendo a todo tempo as conexões que permitem ligar a literatura americana à nossa. Seja em poesia:

Da renovação da forma à utilização dos temas nacionais, do objetivismo dos imagistas ao subjetivismo dos espiritualistas, a poesia americana vem caminhando em sentido paralelo à brasileira. É que ambas são sobretudo fruto da mesma época, da nossa terrível época, em que o homem se sente dividido, dilacerado por duas tendências opostas: a da liberação, do individualismo, e da disciplina, da busca de uma ordem que não sabe de onde virá, nem como será. (PEREIRA, 2005a, p. 349.)

Ou em prosa:

Nesse quase meio século de romance, decorridos à sombra grandiosa de Dreiser, quantas tendências, quantas correntes se cruzam: do naturalismo de Crane ao psicologismo de Sherwood Anderson; do espiritualismo de Willa Carther e Thornton Wilder ao intencionalismo de Upton Sinclair e John dos Passos, da evasão de Cabell à humanidade desesperada e forte de Hemingway, todas as ideias, todas as concepções da vida se chocam ou se completam. Não poderemos aqui, na mesma época, descobrir, no caminho percorrido por Machado de Assis e Aluísio Azevedo até o grupo atual, tendências e correntes paralelas? (PEREIRA, 2005a, p. 348.)

Falando no grupo dos imagistas tem ela “um prazer feminista e, dizer que Amy Lowell, uma das mulheres do grupo, é a mais importante, mais rica de substância – talvez porque a sua revolta vá mais longe, atinja, pelas convenções poéticas, as convenções sociais” (PEREIRA, 2005a, p. 349.). De

---

<sup>45</sup> É justamente nessa década que os estudos de crítica literária vão se abrir formalmente, principalmente com os estudos de Afrânio Coutinho nos EUA.



fato, vemos na década de quarenta um interesse maior em aprofundar suas asserções sobre a figura da mulher.

Essa década marcou ao que podemos perceber pelo menos algumas mudanças de caráter intelectual em Lucia: o declínio da religiosidade, declínio esse cada vez mais acentuado, a preocupação com temas femininos e uma maior abordagem literária, focando-se agora também nos norte-americanos. Contudo, o Brasil parece que sempre estará como principal meta de suas abordagens críticas. Se mais uma guerra marcou decisivamente os mediadores culturais dos anos 40, a produção literária e crítica<sup>46</sup>, de uma maneira geral extensa, também inspiraram exames de consciência sobre o próprio papel da cultura no país.

### 1.5 OS ANOS 50: DEPOIS DA GUERRA

A industrialização das cidades, a criação de Brasília, o fim da Era Vargas foram etapas que precisavam ser acomodadas ao agora mais rápido trânsito de ideias que uma modernidade pós-guerra exigia.

O período “construtivo” das artes e da política no Brasil culmina com a construção de Brasília, reunião do ideal utópico de progresso com o sentimento moderno e racionalista exigido pelo projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, então Presidente do País. A internacionalização dos valores nacionais se justificaria, principalmente, pela estrutura capitalista em ascensão, responsável pela abertura cultural e pelos empréstimos aos países economicamente mais fortes. A poesia concreta, o abstracionismo geométrico nas artes plásticas, a bossa-nova e o Cinema Novo representam o estilo minimalista de se fazer arte, na tentativa de utilização de uma linguagem que pudesse ser entendida internacionalmente, embora marcada pelo traço nacional. Esse traço, definido pela relação estreita com o programa político do Estado, é fruto de uma campanha social pautada pelo otimismo e pelo projeto de integração e planificação da ordem nacional. (SOUZA, 2007a, p. 59)

Os anos 50 presenciaram, além de modificações no cenário político e econômico do país, uma nova configuração dos mediadores culturais. Agora estava o país abordado por fenômenos culturais como a Bossa Nova e o Cinema Novo e, mais que isso, certa “consciência de subdesenvolvimento” começou a virar pedra-de-toque dos diálogos entre os intelectuais. Começa nessa década a ser mais profundamente pensada a relação entre o Brasil e as

<sup>46</sup> É nesse decênio que temos os primeiros grandes textos de Álvaro Lins, Afrânio Coutinho e Antonio Candido.

culturas estrangeiras, visto que a força do capitalismo estrangeiro exigia um novo posicionamento balizado pelos signos do desenvolvimento e progresso. Silviano Santiago chama esta fase de “otimismo social edificante e construtivo”:

Seja na construção de Brasília a partir do nada, sonho de todo arquiteto e metáfora ideal para o artista de vanguarda, seja no transplante maciço da indústria automobilística estrangeira para o país, seja nas palavras de um teórico da poesia concreta que pedia aos pares para construírem “poemas à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos” – em tudo perpassa o otimismo construtor do tipo internacionalista que dizia que o bem e o bom estavam na capitalização. Na capitalização dos recursos econômicos estrangeiros e nacionais, aí também estava a “capitalização” de um saber brasileiro que trabalharia em favor de um Estado nacional forte e pujante, atrevido e esperançoso, que se lançaria a uma inédita explosão internacional. (SANTIAGO, 1989, p. 18)

Se a nação passava pela industrialização maciça, setores da cultura enxergavam agora melhor as discrepâncias que enformavam nosso país como subalterno às culturas exteriores. Boa parte das avaliações de nossa cultura e a relação dependente dos países ditos periféricos à cultura hegemônica estadunidense se inicia nesse decênio. O sentimento dual (o local e o global) dos mediadores culturais tem em Antonio Candido uma das expressões mais sensíveis. Sua *Formação da Literatura Brasileira* e o famigerado primeiro capítulo já revela a tentativa de se pensar o nacional, mas antes criando raízes numa cultura anterior, nesse caso, a portuguesa.

No entender de Candido, a fase de “consciência amena do atraso”, no período em que a noção de país novo era predominante, finaliza com a Segunda Guerra, sucedendo-se a ela a fase que corresponde à “consciência do subdesenvolvimento”, com o esforço da modernização do País. Para que o Brasil pudesse participar do processo desenvolvimentista comandado pelo capitalismo internacional, era necessário queimar etapas e se tornar, de uma hora para a outra, integrante do “concerto das nações”. (SOUZA, 2007a, p. 47)

Nesse decênio, Lucia Miguel Pereira já é considerada uma das forças ensaísticas atuantes na cultura brasileira. Essa década será a final e decisiva em sua vida. Os anos 50 são abertos por *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção (1870-1920)*, o volume XII da “malograda história coletiva da Literatura Brasileira, projetada por Álvaro Lins” (MARTINS, 2002, p. 41). O projeto, idealizado pelo autor do *Jornal de Crítica*, seria editado pela livraria

José Olympio e intencionava fazer uma monumental história de nossa literatura a partir de vários escritores que se debruçariam em épocas ou gêneros específicos. Somente veio à luz o trabalho de Lucia Miguel Pereira e o de Luís da Câmara Cascudo<sup>47</sup>, chamado *Literatura Oral*.

Em *Prosa de Ficção* Lucia Miguel Pereira avaliou alguns escritores da época da constituição de nossa prosa, evidenciando também nomes geralmente deixados à margem dos compêndios oficiais; deu um valor especial, além de nosso Machado de Assis, a Inglês de Souza, um autor de que o esquecimento dos críticos pelas suas novelas da juventude era “um esquecimento dos mais injustos” (PEREIRA, 1988, p.157) Sérgio Buarque de Holanda, em artigo publicado na Folha da Manhã, em 1950, tece considerações acerca da composição e do método crítico de Lucia. Como crítica da vertente histórica, ela colocou a história literária num âmbito inseparável da questão estética, fator esse indispensável segundo Sérgio Buarque ao crítico historiador, que no caso de Lucia tinha “uma noção justa do caráter sui generis da história propriamente literária” (HOLANDA, 2011). O pensador brasileiro ainda coloca como um dos pontos altos do livro de Lucia o tratamento dispensado a Machado de Assis, capítulo o qual mostrava páginas que estariam segundo ele “entre as maiores que já produziu a crítica literária entre nós”. Seu método de exposição, agudo e simples, é mais um dos motivos pelos quais esse seu conjunto de ensaios, ou “constelação de ensaios” como disse o autor de *Visão do Paraíso*, seja considerado um estudo “notável” (SCHWARZ, 2008, p.83).

Parte do sucesso de *Prosa de Ficção*, segundo Luís Bueno (2006), vem do fato de Lucia Miguel analisar somente um período em especial da nossa história literária: o intervalo que abrange 1870 a 1920.

Lucia Miguel Pereira se debruçou sobre a virada do século, um período significativo de nossa tradição literária, restringindo-se à ficção, e terminou por indicar que o caminho também poderia ser este: ao invés de tentar um amplo painel que desse conta da evolução de nossa literatura, o historiador poderia trabalhar mais extensivamente sobre um momento dessa evolução. (BUENO, 2006, p. 13)

---

<sup>47</sup> Os autores responsáveis pela coleção eram Gilberto Freyre, Barreto Filho, Abgar Renault, Paulo Rónai, Fidelino de Figueiredo, Luís da Câmara Cascudo, Sérgio Buarque de Holanda, Roberto Alvim Corrêa, Astrogildo Pereira, Otávio Tarquínio de Sousa, Aurélio Buarque de Holanda, Lucia Miguel Pereira, Tristão de Ataíde e Álvaro Lins.

Assim, ainda segundo Bueno (2006) se romperia o círculo das histórias literárias balizadas somente pela lista dos grandes autores, geralmente confundidos com os “melhores autores”, abrindo espaço aos escritores que num dado momento de nossa história, demonstraram significativo esforço, muitas vezes definidores das letras de seu tempo. Lucia Miguel Pereira optaria por escolher um equilíbrio na tensão entre o estético e o histórico, mostrando por essas preocupações – em se buscar os autores e obras dignas de valoração – que a dúvida e o constante revisitar de conceitos de literatura e tempo permearam a trajetória de quase três décadas de crítica literária.

É ainda nessa década que Lucia Miguel Pereira traduz *O Tempo Redescoberto*, de Proust e ainda as *Meditações*, de Marco Aurélio<sup>48</sup>, bem como seu último romance, *Cabra Cega*, publicado em 1954. Nesse mesmo ano, a autora publica na revista *Anhembi* o ensaio intitulado “As mulheres na Literatura Brasileira”, texto no qual é abordada a história de nossas letras femininas criticando os trabalhos predecessores nesse âmbito – o de catalogar escritoras representativas – realizados por Sílvio Romero e Sacramento Blake: ambos os escritores constataram um número muito reduzido de mulheres em seus compêndios. Esse ensaio foi comparado por Constância Lima Duarte (2011) ao *Um teto todo seu*, de Virgínia Woolf, texto que a romancista e ensaísta inglesa traça o perfil da mulher e seu papel na sociedade, imaginando, para sua argumentação, como lidaria uma possível irmã de Shakespeare com a sociedade londrina da época do bardo inglês. De fato, o interesse de Lucia Miguel Pereira nos últimos anos pelo papel social da mulher se intensificou. Além disso, a escritora sempre teve uma preocupação com a marginalidade sexual e racial, como são exemplos os estudos de *Luzia Homem* e do *Bom-Crioulo* em seu clássico *Prosa de Ficção*; o estudo sobre as mulheres em Gilberto Freyre<sup>49</sup> e o estudo sobre a obra de Júlia Lopez de Almeida<sup>50</sup>, o estudo

<sup>48</sup> Somem-se a isso os livros *América*, de Hendrik Van Loon, em 1935 e *A vida trágica de Van Gogh*, de Irving Stone, em 1945.

<sup>49</sup> PEREIRA, Lúcia Miguel. *A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre*. In: AMADO, Gilberto et al. **Gilberto Freyre - sua ciência, sua filosofia, sua arte**: ensaios sobre o autor de “Casa-Grande & Senzala” e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação deste seu livro. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. Disponível no sítio: [http://bvvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf\\_cfa\\_pereira.htm](http://bvvgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_pereira.htm)

<sup>50</sup> In: *Prosa de Ficção*.

sobre as relações de família em Machado de Assis<sup>51</sup>, além do ensaio, intitulado “Comentário da Misteriosa Cruzada das Bravas Mulheres de Gênova no A.D. 1301 com as Epístolas de Bonifácio VIII”<sup>52</sup>. A década que ia avançando já concretizava Lucia Miguel como um dos nomes de nossa historiografia literária.

Essa trajetória crítica de quase três décadas só foi interrompida pela catástrofe de sua morte e de seu marido, em 1959, que tirou de cena além de uma voz da intelectualidade feminina de nosso país, uma pensadora que ajudou a traçar os rumos da crítica literária do Brasil pela sua posição firme e contundente da nossa ficção e poesia, bem como pelo olhar humano (acima das divisões de sexo e raça) que deu sobre os temas ao quais ensaiou: de prosa clara, ela passeia pelos temas não sem uma análise intelectual que nos permite ver que singeleza e elegância não são antônimas.

Lucia Miguel Pereira ajudou a escrever nossa história literária. Se temos em *Prosa de Ficção* um de seus grandes momentos, tanto pela metodologia da obra quanto pela maturidade de suas reflexões, isso se deu também sem dúvida pelo processo que permitiu sua inclusão em nossa historiografia: o caminho trilhado desde os primórdios, a constante revisitação de pressupostos e conceitos, a pesquisa incansável dos tempos, obras e escritores pretéritos que, avaliando o quadro de nossa historiografia em 1952, pode dizer que os nomes do passado literário deveriam ser não os mais “ilustres”, mas os “que nos servem de exemplo” (PEREIRA, 2005).

Pensar a trajetória intelectual dessa escritora e sua ativa participação no cenário cultural de nosso país é dar-se conta de uma tradição com vistas à defesa de um patrimônio universal e o questionamento das instâncias que perfizeram essa mesma tradição, ou seja, é pensar numa história de nossa crítica, seus embates e disputas, sua sedimentação como sistema. Para isso julgamos necessário um capítulo que trace essa história e que mostre as questões em que os mediadores culturais se debruçaram, em consonância tanto com suas ideologias e projetos estéticos, quanto pelo reflexo que a arena cultural e política – e suas tentativas de representação e interpretação de nosso país – permitiam.

---

<sup>51</sup> Revista do Livro. “Edição comemorativa do cinquentenário da Morte de Machado de Assis”. Rio de Janeiro, setembro de 1958.

<sup>52</sup> Heloisa Buarque de Holanda e Lucia Nascimento Araújo, em seu livro *Ensaístas Brasileiras* consideram esse texto como sendo uma “novela histórica” (1993, p. 24 e 173).

## **2 – A CRÍTICA LITERÁRIA**

### **2.1 A CRÍTICA LITERÁRIA NO BRASIL: ENSAÍSMO E SISTEMA**

Parece ser uma das grandes preocupações do crítico de literatura não somente a hegemonia sobre o discurso de seus opositores, mas a legitimidade de uma função dentro da sociedade. Se como queria Northrop Frye (1977) o papel “parasitário” do crítico vem, sobretudo, dos próprios autores, não é incomum que escritores que se propunham a elucidar pontos, arquitetar diálogos entre autor e leitor ou preencher lacunas nos vazios das obras sejam colocados numa escala menor de valorização. Assim, um discurso que se tornou comum não somente entre o público, mas entre os próprios artistas é o de uma crítica subserviente, quando muito comentadora, devedora a um discurso de que depende.

Antes de se pensar o porquê da crítica poderíamos antes pensar como ela chegou até nós. Seguimos o pensamento de Leernhard (2000), para quem a supremacia de uma estética do sujeito e objeto solapou, em fins da Renascença, o mundo centrado num Deus e criou, com Descartes, o sujeito individual. O papel do crítico começaria, nesse sentido, a preencher um vazio colocado pela dessacralização do mundo e pela valorização do sujeito em face de seu objeto. O livro, peça-chave de um saber agora entre homens, teria o crítico como modulador; nascendo a opinião pública com o auge do capitalismo era imprescindível que essa nova personagem – o crítico moderno – nascesse.

Entendendo-a como um fenômeno fundamentalmente histórico, o filósofo Gerd Bornheim (2000) aprecia a crítica como uma “crise” das artes, evento intrinsecamente voltado à própria evolução e diferenciação das artes ao longo dos últimos séculos: o artista passa a questionar o próprio fazer artístico, suas antigas fundações. O problema estaria na comunicação da arte. A relação de um público com seu artista entra também em crise: nasce a figura do mediador. Contudo, o menosprezo pelo papel e função do crítico, em princípio o de arte, logo depois, o literário, advém, além do suposto parasitismo para com a obra, dos julgamentos pelos críticos realizados: muito visados por seus vereditos sobre obras e autores, os críticos do século XVIII ainda não conseguiam separar crítica literária e personalidade, o “bom” e o “ruim” de seus

julgamentos. Assim, o crítico se veria, às vezes, como um “autor de segunda potência” e, às vezes, como o detentor de verdades.

Ele também se veria como um porta-voz da opinião pública, no exercício de uma atividade judicativa socialmente necessária, autorizado a, brandindo uma verdade superior e definitiva, separar no terreno literário o joio do trigo, as plantas rasteiras das viçosas, as daninhas das benéficas. (NUNES, 2000, p. 53)

No Brasil do século XIX esse tipo de ator social começou a buscar uma sistematização de seu pensamento, munindo-se de teorias científicas. Buscava-se legitimação para sua tarefa e espaço para sua voz. Precisava também coadunar-se com as intervenções realizadas no passado de nosso país. Para isso precisou entender, para poder criticar, as realizações ocorridas em matéria de crítica literária, muitas vezes realizadas pelos próprios escritores (poetas e romancistas).

No Brasil, a crítica literária nasceu dos compêndios e antologias de poesia, os conhecidos “parnasos” e “florilégios”, geralmente precedidos por prólogos explicativos que por vezes assumiam caráter de síntese historiográfica (SOUZA, 2007b, p.33). O escritor Wilson Martins (2002) concordando com José Veríssimo (1963) chama a atenção para uma “pré-história” da crítica, colocando as Academias Setecentistas como as responsáveis pelos primeiros enquadramentos dos escritores da colônia e apreciações sobre suas obras, embora vistas sob a metodologia e moldes oriundos da Metrópole.

Dessa forma, por mesquinhos que tenham sido os seus resultados, as academias brasileiras do século XVIII exerceram uma influência criadora e crítica na Colônia, e por isso se encontram à fonte dos primeiros ensaios críticos de nossa pré-história literária. (MARTINS, 2002, p. 49)

Começaram a aparecer estudos sobre a vida dos escritores, os “grandes vultos da literatura”, espécie de variante da “História Monumental” a qual se referia Nietzsche e na qual estabelecendo as adequações com a historiografia literária que dela (da História) se serviu privilegiava escritores fortemente valorativos segundo os desígnios e orientações do compilador, deixando “à sombra toda a produção menor” (PERRONE- MOISÉS, 2009, p.23).

Na relação histórica (e historiográfica) esse racionalismo positivista se sobreporá, segundo Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 27), à teodiceia judaica cristã, mas sem alterá-la. Essa concepção de tempo é vista como sendo linear

e teleológica, ou seja, como uma sucessão de acontecimentos que conduzem a um fim. Em se tratando de historiografia literária e do enquadramento de específicos escritores no rol de nossas letras, o método que se processava até então em nossa crítica literária tendia a fortalecer os laços históricos compostos pelas grandes obras no Brasil, assim como a história como disciplina enfatizava a lógica da sucessão dos feitos dos homens ilustres.

A história geral nos foi contada durante séculos como uma consequência de acontecimentos comandada por uma genealogia de grandes homens. A história literária esboçou-se e fixou-se segundo o mesmo esquema, oriundo das genealogias bíblicas. Nascida dos *De Viri* romanos e das hagiografias da Idade Média, a história literária desenvolveu-se como a história dos Pais da Literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2009, p. 27)

Segundo nos aponta Barbosa (1990, p. 41) a função da crítica nesse período era indicar a relação existente entre literatura e história, se debruçando mais exclusivamente no exercício de interpretação acerca da medida em que a literatura responderia à evolução histórica. Seja como for, importa a nós o esforço no sentido de se estabelecer o quadro da literatura brasileira através da edição e reunião de textos, biografias e localização histórica das obras.

A crítica romântica foi uma realização da historiografia literária mais consistente que o que já se havia esboçado nas Academias do século XVIII, representando mais coerentemente e um tanto longe do espírito da representação mimética que permeava as antologias árcades, posto que a partir desse momento animava o espírito de independência cultural. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, sintetiza esse quadro primordial de nossa historiografia.

Primeiro, o panorama geral, o “bosquejo”, para traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnaso”. Em seguida, a concentração em cada autor, antes referido rapidamente no panorama: são as biografias literárias, reunidas em “galerias”, em “pantheons”; ao lado disso, um incremento de interesse pelos textos, que se desejam mais completos; são as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e informações biográficas. Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documentário, construído sobre os elementos citados. (CANDIDO, 1959, p. 348)

Assim, numa tentativa de se traçar o passado literário, estaria encabeçando esse rol do século XIX nomes como o de Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto, Januário da Cunha Barbosa, Varnhagen.



Depois, as biografias de Pereira da Silva, Antônio Joaquim de Melo, Henriques Leal, bem como os “cursos” de Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis. Eles representariam os indícios de desenvolvimento da crítica literária brasileira que, apesar dos problemas estruturais com vistas mais ao descritivo que ao analítico, colocaram a reflexão sobre a literatura brasileira tentando considerá-la fora do âmbito que a deixava subalterna à literatura portuguesa.

Se o romantismo foi a época da valorização do nacional, da exacerbação do sentimento de pátria, sentimento esse em que a literatura se debruçou e a crítica literária enalteceu até mesmo como juízo valorativo nos livros e escritores da época, não é menos verdade que nessa mesma época o movimento tomara uma consciência cosmopolita. Segundo nos relata Eulálio (1988, p. 38)

O sentido cosmopolizante que ele tomara, espécie de acertar os ponteiros com o mundo pensante, segundo determinado plano de reformar o país conforme o ponto de vista das letras, passou-se antes no campo da exposição e da divulgação de ideias que no campo criativo.

Assim, coube à crítica literária mais um papel, o de missão. Voltou-se a atenção para o passado colonial como determinantes dos traços definidores de nosso caráter de pátria liberta do jugo português. Encontrar, investigar e definir o que constituiria a literatura brasileira foi o objetivo do grande movimento de indagação histórica, de valorização do passado nacional, uma das importantes atividades desencadeadas pelo romantismo, manifestada na moda dos estudos de história, etnologia e linguística, e corporificada, por exemplo, na fundação do Instituto Histórico e Geográfico em 1838 (MARTINS, 2002). Se o romantismo com seu tom declamatório e ufanista propiciou a sedimentação do caráter nacional – principal busca da literatura e orientação de sua consequente crítica – também permitiu uma passagem para um viés mais analítico, viés esse que pretendia a superação das exacerbações românticas, mas acabava compartilhando com o romantismo a necessidade de se procurar e valorizar a cor local, se fundamentando, para isso, nos grandes sistemas de pensamento em voga no Brasil na segunda metade do século XIX, a saber, o Positivismo, o Determinismo, o Evolucionismo (SOUZA, 2007, p.39). Machado de Assis, com

seu “instinto de nacionalidade”<sup>53</sup>, embora se afastasse e mesmo criticasse ao longo de sua carreira os procedimentos positivistas, já demonstrava em 1873 uma necessidade de orientação analítica respaldada em fontes mais confiáveis que a mera noção do gosto. Por outro lado Macedo Soares, Capistrano de Abreu, Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo são críticos que partem para uma visão mais analítica com vistas ao cientificismo que permeava seu século, embora com uma orientação avaliativa que usava como julgamento a quantidade de características ou evidências do “nacional” presente nas obras que criticavam, sendo os três últimos as principais referências críticas na passagem para o século XX – época então que nossa crítica se fortalecera e colocara os pilões dos quais se delinearía a crítica moderna. Existia, portanto, a necessidade de se constituir um cânone de nossas letras em diferenciação à metrópole.

Para tanto, contribuíram, sobretudo, os esforços no sentido de estabelecer um *corpus* de autores e obras identificados como brasileiros e diferenciados das origens europeias, em que se destacavam, como não podia deixar de ser, as portuguesas. (BARBOSA, 2003, p.23)

Nessa fase de sedimentação de nossa crítica sobreleva-se, como notou João Alexandre Barbosa (2003), o discurso histórico-literário. Descendente do princípio relativista segundo o qual o homem varia de acordo com os tempos e os lugares, Sílvio Romero adequou suas investigações aos postulados positivistas e à teoria determinista. Assim, as teorias de Comte e Taine, de Buckle e de Haeckel, de Darwin e Spencer, formaram o substrato doutrinário da época naturalista, se aprofundando como laboratório na ânsia do característico, típico, peculiar, local, que dariam um caráter brasileiro à literatura. É essa corrente uma das mais importantes no Brasil pelo número de seus representantes, pelo valor de muitos deles e pelo prolongado tempo de permanência na cena literária desde a geração de 1870 em diante. Nossa crítica literária, sob a liderança de Sílvio Romero, estaria assim construída sob a égide do positivismo. Ou como salientou Antonio Candido em estudo sobre Sílvio Romero (2006, p.45) “é, sobretudo nos filósofos e homens de ciência

<sup>53</sup> Referimo-nos ao famoso ensaio crítico publicado por Machado de Assis em 1873 intitulado *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso 02 nov. 2013.

(positivistas e materialistas, no começo; evolucionistas, em seguida) que devemos buscar os princípios com que (Romero) fundamentou sua crítica”.

Silvio Romero e a “Escola do Recife” – grupo de intelectuais que, pela década de 1870, havia se dedicado a renovar a mentalidade e as instituições do país tinham como principal tarefa a invenção de uma linguagem “que fosse capaz de criticar os esquemas ultrapassados do Romantismo e, simultaneamente, de responder na forma adequada às “solicitações” do processo de modernização e diversificação da estrutura socioeconômica” (LAFETÁ, 2004, p.434).

O que visava a “geração de 1870” era criar uma linguagem adequada à representação de um país que se transformava, cuja economia se tornava mais complexa e deslocava-se dos setores antigos para novos setores, da região Norte para a região Centro-Sul. No entanto, as discussões intelectuais giram sempre em torno de problemas superestruturais, sem descer às relações econômicas. Assim, perde-se grande parte da eficácia da linguagem “contestante”. (LAFETÁ, 2004, p. 435)

Descendentes diretos do espírito englobante de Tobias Barreto, Sílvio Romero (e aqueles que o seguiriam<sup>54</sup>) tenta o grande levantamento e a organização do “espírito nacional”. Essa preocupação com o “brasileirismo”, suas constantes polêmicas muitas vezes vistas como descabidas, seu egocentrismo e seus ataques às vezes mais pessoais que ideológicos o levariam a ocupar central lugar no ensaio crítico daquele século. Assim, a criação de uma linguagem própria para se afastarem do até então condicionamento tradicionalista que ainda assombrava os críticos da década de 1870 foi mais um dos motivos da querela com José Veríssimo, o qual foi levado a “amesquinhar excessivamente o papel do grupo de Pernambuco” (CANDIDO, 2006, p.45). O autor de *Formação* ainda dirá que foi no Recife, centro cultural de onde saiu Romero, e não no Ceará, como queria Veríssimo, que os ideais do racionalismo positivista primeiro se chegaram e se alastraram.

Se precisávamos “acertar o passo da cultura e da literatura em relação à Independência de 1822” (BARBOSA, 2002, p. 58) tínhamos que intervir em relação à crítica histórica forjada nos decênios de 30 e 40. Pensando em Sílvio Romero e sua busca por autonomia em relação à Metrópole; ou pensando num papel interventor de Machado de Assis e seu “instinto de nacionalidade”

---

<sup>54</sup> Rocha Lima, Celso de Magalhães, Arthur Orlando, Clóvis Beviláqua, Martins Júnior, Graça Aranha, Tito Lívio de Castro, Augusto Franco (C.f. EULÁLIO, 1988, p.44).

notamos que a década de 70 foi, além da época de profundas transformações culturais (o que José Veríssimo chamou de “modernismo”), um período de revitalização de pretéritas disputas que, potencializadas, dariam a tônica dos embates entre os mediadores culturais pela hegemonia no campo das ideias, a partir do elemento fomentador, o mote “nacional” e sua relação com o mundo, característica da primeira infância dessa crítica aguda que fora denunciada por Machado de Assis como incipiente, mas que se estava em processo de solidificação. Importante, pois, salientar que os embates e polêmicas – espécie de variante dialética do ensaio (EULÁLIO, 1988) – entre os críticos da época foram essenciais para a fomentação do debate no plano literário e cultural. A história de nossa crítica literária é também a história das contendas entre setores especializados da crítica literária ou mediadores culturais no Brasil.

Um dos casos exemplares é o de Sílvio Romero. Descendente das ideias germanistas de Tobias Barreto, o “furacão” Sílvio Romero liderou na década de 70 a contestante geração de intelectuais que propunha “ideias novas”. É inegável que boa parte do descontentamento de Romero se devia à hegemonia concedida pelo Imperador a grupos do eixo Rio-São Paulo, para quem concedia bolsas de estudo no exterior e fazia verdadeiro mecenato, patrocinando estudos, conferências e lugares privilegiados na Corte. As polêmicas e controvérsias iniciadas e desenvolvidas por Romero buscavam “a criação de uma política cultural renovada e descentralizada” (ROCHA, 2011, p. 83). Percebendo que a política cultural era permeada sobremaneira pelas veleidades francesas, em detrimento de sua formação germanista, ou seja, notando que os ideais filosóficos teutos eram sobrepujados pela cultura da Corte e de seus preferidos, Romero ataca Machado de Assis, para, por extensão, iniciar a contenda contra seu arquirrival José Veríssimo. A busca pela hegemonia dos mediadores culturais dar-se-ia pela desvalorização das crenças em que o opositor acreditasse – no caso Romero, pelo desmerecimento do conceito civilização em prol do germânico *Kultur*. Assim, “as periferias regionais disputavam a centralidade da vida literária localizada no Rio de Janeiro” (ROCHA, 2011, p.83) e Sílvio Romero fomenta um debate que, embora posicionasse pensadores muitas vezes mais interessados em defender suas posições pessoais em detrimento a uma leitura, mesmo que superficial, da obra do opositor, ajudou a configurar a crítica literária em fim do século XIX.

Sílvio Romero traz à cena histórica o escritor combatente, em conflito com o *status quo*, que não deve viver como os românticos, à sombra do Coroa, sob o manto do mecenato. Crítica e polêmica se aliam no combate do bacharel e do letrado contra o domínio oligárquico e as estruturas arcaicas do país. (VENTURA, 1995, p. 145).

Romero propõe em 1887 um “estudo” sobre Machado de Assis<sup>55</sup>, no qual o mestre da Escola do Recife tenta destronar o Bruxo do Cosme Velho em favor de seu mestre Tobias Barreto. Sendo Machado de Assis o “supremo administrador da vida literária” (COUTINHO, 1969, p. 198), Romero precisava não somente desviar o foco do autor de *Dom Casmurro* como torná-lo menor em comparação a Tobias Barreto. O livro, de uma audácia bem ao estilo romeriano, é uma provocação ao espírito hegemônico da Corte, o desmerecimento do presidente da Academia Brasileira de Letras em prol de outro escritor, uma tentativa de substituição de vozes. Escritor preocupado com a sedimentação de valores nacionais, Romero via no *humour* machadiano uma cópia mal feita dos escritores ingleses.

Acreditando que deveríamos nos preocupar com o que é nosso, Romero publica em 1888 sua monumental *História da Literatura Brasileira*. Essa obra, “reunindo uma miríade de nomes e uma vertigem de títulos de obras e de datas de publicação” (ROCHA, 2011, p. 93) estava mais preocupada com quem se dignava a representar nossa terra, fosse ou não literária a intenção<sup>56</sup> do escritor escolhido: “Devemos ser homens do nosso tempo e também do nosso país”, brada Romero em citação assinalada por Candido (2006) como fio condutor da obra romeriana. Preocupação com o nacional é a opção que talhará o estético e abrirá a brecha para a continuidade da polêmica entre ele seu principal rival, José Veríssimo. Ambos os escritores propuseram histórias: um mais preocupado com o nacional, o outro mais voltado para o plano estético.

José Veríssimo atinge a maturidade como crítico literário e da cultura brasileira entre os anos 1900 e a deflagração da Primeira Guerra. Em 1916, ano de sua morte, é publicado seu mais famoso trabalho: *História da Literatura Brasileira*, sendo, assim como Romero e Araripe, um crítico que veiculava seus

<sup>55</sup> ROMERO, Sílvio. *Machado de Assis: estudo comparativo de literatura brasileira*. Campinas: UNICAMP, 1992.

<sup>56</sup> É notória a explicitação de seu critério de escolha: “Tudo quanto há contribuído para a diferenciação do nacional deve ser estudado, e a medida do mérito dos escritores é esse critério novo” (ROMERO, 1960, p. 54).

ensaios em periódicos culturais, meios que representavam para a presença cultural da época um valor nem sempre enfatizado. Veríssimo, embora muitas vezes se calasse nos embates provocados por seu rival sergipano, não deixava de provocar sempre que lhe era dada a oportunidade. Na Introdução de sua *História*, encontramos (VERÍSSIMO, 1963, p. 4):

As divisões até hoje feitas no desenvolvimento da nossa literatura não parece corresponder à realidade dos fatos. Mostra-o a sua mesma variação e diversidade nos diferentes historiadores da nossa literatura, e até mesmo no principal deles, incoerente consigo mesmo.

Sua *História* não deixa de ser, em algum sentido, uma resposta a Romero. Livro bem menos extenso, a *História da Literatura Brasileira* de Veríssimo parece querer dizer, afora o mesmo título de seu rival, que ele seria a “verdadeira” história da literatura brasileira. Traço disso é a diferença pela escolha do método que, em Veríssimo, se afigura com vistas ao que chama de artístico, diferente de uma preocupação romeriana com o mérito a partir da diferenciação e colocação do elemento nacional.

Nem se me dá da pseudo novidade germânica que no vocábulo literatura compreende tudo o que se escreve num país, poesia lírica e economia política, romance e direito público, teatro e artigos de jornal e até o que se não escreve, discursos parlamentares, cantigas e história populares, enfim autores e obras de todo o gênero. (VERÍSSIMO, 1963, p. 12)

Sua importância na historiografia literária brasileira, embora seu método crítico fosse inicialmente imbuído de preceitos positivistas e de leituras apaixonadas de Taine e Sainte-Beuve, ultrapassa a publicação (póstuma) do livro acima citado, pois como comenta Barbosa:

Uma das características maiores de José Veríssimo foi exatamente estabelecer, no espaço brasileiro, as condições para que o exercício da crítica pudesse ter uma feição mais estrita, buscando fugir do estado de indeterminação que o caracterizava em alguns de seus predecessores. (BARBOSA, 2003, p. 176)

Sua maneira de avaliar e buscar constantemente as funções do crítico literário no cenário de seu país propiciaram exaustivos estudos, bem como se criaram nos anos e décadas seguintes seguidores de seu método entre os críticos historiadores que vieram após ele, pois como disse Rocha (2011, p. 99) “a divergência entre Romero e Veríssimo continua presente nos métodos e nas opções teóricas da crítica literária brasileira”.

Araripe, da mesma maneira que José Veríssimo e Sílvio Romero, foi um dos representantes da que se convencionou chamar de “crítica naturalista” (Cf. COUTINHO, 1986; MARTINS, 2002; CANDIDO, 1959). O período de maturidade de Araripe é alcançado quando a necessidade de um nacionalismo, herdado dos românticos, vai aos poucos se desvanecendo, sendo substituído pelo emprego do método histórico, mais enfaticamente balizado pelas teorias científicas. Araripe começa então a se interessar por outras temáticas autenticamente brasileiras, como o caboclismo e o regionalismo. Tendo já sido o indianismo bastante explorado queria esse crítico abordar assuntos nacionais utilizando seus elementos constituintes. O sentimento nativista de Araripe e sua consequente exposição em apreciações críticas o fizeram figurar como um dos principais críticos do final do século XIX.

Chegando, pois, às portas do século XX, nossa literatura já sistematizada como própria e nossa crítica já considerada como “moderna” (VERÍSSIMO, 1963) os caminhos que elas de aqui em diante tomariam foram também devido às escolhas teóricas que agora, graças a essas primeiras tentativas metodológicas de se pensar historicamente nossas letras, já se estavam formadas. Muito do prestígio e importância que a tríade crítica naturalista Romero-Araripe-Veríssimo teve se deveu em parte a sua proliferação no meio dos estudiosos e outros críticos que adotaram seus procedimentos e, também, à disseminação de suas histórias da nossa literatura nas Faculdades de Letras que a partir da década de 30 começam a operar seus trabalhos e investigações historiográficas.<sup>57</sup> Depois deles, apareceu em 1938 uma edição da *História da literatura brasileira, seus fundamentos econômicos* de Nelson Werneck Sodré, bem como da obra dirigida por Afrânio Coutinho, *A literatura no Brasil*, décadas depois, e *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Parece que os três críticos naturalistas enformaram os primórdios de nosso século, fazendo escola de suas apreciações e métodos que, por muitas vezes contestados e tidos como obsoletos, ainda figuram paradigmáticos, malgrado os que os taxam pejorativamente de impressionistas.

---

<sup>57</sup> Some-se a isso o nome de Ronald de Carvalho e sua *Pequena História da Literatura Brasileira*. O livro, primeiramente publicado em 1919, terá um capítulo acrescentado na então em voga “perspectiva modernista” (MARTINS, 2002, p.327) e teve franca aceitação nas Faculdades de Filosofia nascentes.

Adentrando uma época em que já não era possível disfarçar as modificações ocorridas nas relações entre história e literatura, estava acontecendo uma procura de redefinição dessas relações. O período é de ruptura com os ideais cientificistas que viam a literatura como um reflexo unicamente histórico de uma linha de sucessão de eventos.

Não é de espantar, por isso, que a crítica literária desta época apresente uma duplicidade bastante significativa: de um lado, a recusa aos vários positivismos leva o crítico a fugir das leis e sistemas, enclausurando-se num individualismo extremado; de outro, o criador literário incorpora seu texto, de modo acentuado, a reflexão sobre sua própria criação e, portanto, sobre a sua historicidade. (BARBOSA, 1990, p. 50)

O quadro que se nos apresenta é o de profundas transformações na vida cultural do país. A famosa década de 1920, além de propiciar debates provenientes de rupturas com padrões europeus dominantes, também nos deu uma mostra do que a crítica literária no Brasil iria seguir. Ela também, como a geração “heroica” modernista, começaria a trilhar caminhos específicos ou a sedimentar as veredas iniciadas pelos sistematizadores do início do século.

Contudo, esse mapeamento de críticos deveria incluir nomes também de críticos outros<sup>58</sup>, que por se afastarem da visão naturalista-histórica das abordagens de autores e livros propuseram uma crítica estética. Figuram aí nomes como Nestor Victor, o “quarto mosqueteiro da crítica brasileira oitocentista” (MARTINS, 2002, p. 325). Ele teve ligações espirituais com a fortuna do Simbolismo, fato que o ligaria ao grupo dos “espiritualistas”, espécie de remanescentes que, por volta de 1920 começa a se reunir e em torno da revista *América Latina*, dando as origens aos críticos católicos. Dessa vertente teremos, em plena explosão modernista, a adesão de Jackson de Figueiredo e Alceu Amoroso Lima que, na direção da revista *A Ordem*, espalhará os ideais do ser humano sob a orientação católica e congregará outros jovens escritores críticos que militavam nessa orientação, entre eles Lucia Miguel Pereira.

---

<sup>58</sup> Logicamente, em todo trabalho crítico deve existir uma escolha de referentes. Optamos por nomes que nos ajudaram a estabelecer o caminho da historiografia literária e crítica até chegarmos a Lucia Miguel Pereira; gerações de escritores que a precederam não só no tempo, mas também esteticamente. Logo, escusa-se assim a omissão de mais de 140 críticos literários que trabalharam no período de 1800 até a época de maturidade de Lucia Miguel.



## 2.2 A CRÍTICA DILETANTE E O RODAPÉ

Podemos dizer que os primeiros intérpretes do Brasil não foram exclusivamente sociólogos, antropólogos ou cientistas sociais, mas ensaístas. Até pelo menos aos anos 1930, boa parte da interpretação de nosso país provinha ou de textos literários, quando a literatura exercia uma função de delineamento do nacional<sup>59</sup>, ou de ensaístas preocupados em falar para leitores comuns, no sentido da não especialização dos mesmos.

Nos anos 30 a crítica literária era feita por escritores não acadêmicos, por leitores que muitas vezes se imbuíam de um parecer judicativo sobre autores e obras. Estávamos na fase de um determinado *Zeitgeist*, sobretudo de proveniência franco-germânica, em que guardiões do tradicionalismo cultural cultuavam a “verdadeira” arte e relatavam qual seria a boa e a má literatura. Geralmente seus juízos provinham de sua visão de mundo, construídos tanto da sua influência literária quanto de sua educação humanista. Esses leitores, ainda que muitas vezes utilizassem determinados padrões já estabelecidos pelos “naturalistas”, ainda estavam arraigados a certo diletantismo, a um estudo cultural fora das instâncias formais institucionalizadas, ou seja, exerciam eles uma função supranumerária, além de sua divisão no quadro social do trabalho: eles eram advogados, juristas, médicos, professores, historiadores, diletantes. Essa crítica não era exclusividade dos brasileiros, pois muitos críticos de outros países – Woolf, Wilde, Eliot, Auerbach, Croce – utilizavam o mesmo método: apreciações íntimas de obras que se enquadravam, ou não, no espírito do tempo.

Uma das características desse tipo de crítica é o diálogo, a conversa que tenta estabelecer com o leitor, daí a dicção ensaística de seus textos. Esse nível de conversação com leitores “cultos, embora não especializados” ficou mais conhecido a partir da publicação dos ensaios jornalísticos (ou periódicos) de Virgínia Woolf nas duas séries *The Common Reader*. Essa sua característica primordial possivelmente foi herdada do jornalismo, no qual o contato do escritor com o público era mais franco. Assim, no Brasil, veremos despontar uma importante ensaística aliando: a) a necessidade de se fazer

---

<sup>59</sup> CF. SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

entender por setores mais amplos que somente os especializados; b) a importância da pesquisa pela interpretação de nossas condições de brasileiros perante um mundo em transformação; c) uma veiculação propiciada por escritores não especializados que operaram criticamente e moldaram muito de sua escrita em veículos periódicos de circulação. Nomes como Paulo Padro, Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda, Alceu Amoroso Lima, Mário de Andrade; e posteriormente Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Álvaro Lins, Wilson Martins saíram diretamente dessa relação ensaística acima colocada. Nossa crítica, até meados do século XX, foi essencialmente de tradição diletante, sendo que grande parte dela se desenvolveu dos espaços jornalísticos destinados à apresentação literária de autores e livros, os chamados rodapés.

O diletantismo que figurava até a primeira metade do século XX no Brasil guardava uma ideia de tradição. Herdeiros das Humanidades que na Europa teve sua ascensão após o século XVIII, esses escritores que estabeleciam suas inserções a partir de críticas—crônicas estavam arraigados a maneiras pessoais de decidir se determinada obra teria o direito – pelo enquadramento a solidificada tradição – de figurar na sociedade. Assim, os mediadores culturais da primeira metade do século provinham de áreas distintas das Letras, até porque nossas primeiras faculdades surgiram na década de 30, sendo ainda veementemente subordinadas à Filosofia, ou seja, algo muito diferente dos estudos em Letras que se teve depois na década de 1970.

Nos anos de 1940, com a ascensão do *New Criticism* nos Estados Unidos e com uma tendência cada vez maior de se estabelecer métodos mais rígidos de análises aos textos literários, Afrânio Coutinho declara guerra aos críticos-cronistas. Nessa década temos também a sedimentação de um dos maiores críticos cronistas do século, Álvaro Lins. Logicamente que o alvo de Coutinho não precisaria ser outro: atacando Lins estava Coutinho abalando toda uma tradição crítica que tinha se solidificado via impressões periódicas em rodapés de jornais (antigos folhetins). Na visão de Coutinho, não tínhamos de fato crítica literária, mas veiculações impressionistas, de caráter pessoal, não científico. Até então, o que para ele existia era uma crítica que se poderia dividir em reacionários (ou saudosistas) e conservadores. Os primeiros

praticariam a crítica impressionista nos rodapés de jornais, os segundos se enveredavam pelos ramos tradicionais da biografia crítica, crítica sociológica e psicológica. Ele, ao retornar dos Estados Unidos, decide por defender a tese de que eram as salas universitárias, e não os jornais, a sede da verdadeira crítica literária.

Afrânio Coutinho propunha, assim, a substituição dos fatores externos por fatores intrínsecos ao texto, uma crítica estética (COUTINHO, 1968, p. 41). Acreditando, diferentemente de Candido, que uma habilitação específica daria a legitimidade do manejo literário, a perseguição aos ditos jornalistas se tornou evidente. O que se sucedeu depois foi a crescente perda de espaço e poder do intelectual sem especialidade, sem vínculo com instituições universitárias para, em lugar dele, aparecer o crítico universitário: a figura do crítico enciclopédico e impressionista ia pouco a pouco dando espaço a do professor universitário, ocorrendo a substituição do “rodapé pela cátedra” (SÜSSEKIND, 2002, p. 22).

Buscando substituir a abordagem historiográfica pela análise técnica do texto e negando aos artigos de jornal a condição de crítica literária (interessante é que o próprio Coutinho se utilizava dos jornais para expor seus métodos e propor as modificações), Afrânio inicia um debate acerca do papel do crítico literário no Brasil, enfatizando que somente os que tivessem formação universitária adequada poderiam exercer a crítica. Assim inicia uma querela entre os “impressionistas” – críticos erigidos geralmente em avaliações sobre a história literária e aparato bibliográfico, os quais tinham por meio de expressão o jornal – e os críticos universitários.

Depois da implantação das primeiras faculdades de Filosofia na década de 30 e suas gerações de primeiros formandos o cenário ganhou uma tensão cada vez mais marcada pela disputa entre os “homens de letras” e os ditos críticos especialistas, universitários, professores. Os professores franceses trazidos para a Universidade de São Paulo introduziram no país os seus métodos tradicionais de explicação de textos; os professores norte-americanos da década de 1940, sob o nome de “nova crítica”, elevaram esses métodos à categoria de crítica literária, e que Afrânio Coutinho, por sua vez, erigiria em lábaro para a renovação da crítica brasileira (MARTINS, 2002, p. 42).

De um lado os antigos “homens de letras”, que se creem “a consciência de todos”, defensores do impressionismo, do autodidatismo, da *review* como

exibição de estilo, “aventura da personalidade”. De outro, uma geração, segundo Flora Süssekind (2002, p.17), de “críticos formados pelas Faculdades de Filosofia do Rio de Janeiro e de São Paulo, criadas respectivamente em 1938 e em 1934, e interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica”. Coutinho acrescenta ainda mais uma exigência: o crítico deveria ter um aprendizado universitário, sobretudo em Letras.

Contudo, certo discurso que se pretende hegemônico esforça-se em menosprezar o papel do crítico literário jornalista, ou crítico “impressionista”, colocando-se de pronto em favor da caça às bruxas liderada por Afrânio Coutinho, ou seja, reproduzindo a avaliação do autor de *Correntes Cruzadas* e esquecendo-se de que muito do papel que o crítico atual tem provém justamente da tensão entre os acadêmicos e os diletantes. Estes dariam ao crítico atual a dicção ensaística. Aqueles, o método analítico mais voltado aos fatores intratextuais.

Ademais, boa parte dos escritores que são colocados por críticos acadêmicos como propensa a defender a tese de Coutinho, não era formada em Letras, mas em outras áreas do conhecimento. A faculdade de Letras dos anos 30, 40 e 50, de grade extremamente insatisfatória, levou nomes que mais tarde se tornariam famosos nesse debate (cátedra versus rodapé) a optar por outros cursos. Antonio Candido, por exemplo, seguindo o conselho de Mário de Andrade, opta por Sociologia; Álvaro Lins era jornalista, Afrânio era formado em Medicina e foi professor de História; Luiz Costa Lima se formou em Direito; Roberto Schwarz em Ciências Sociais. As faculdades de letras, criadas na década de 30 com sua geração nova de formandos, não foram as responsáveis pelo declínio da crítica diletante. Afrânio Coutinho foi sim um dos grandes batalhadores pela criação de um curso autônomo de Letras na década de 60, e o grande representante da especialização do crítico, mas só depois da década seguinte (1970) é que poderíamos dizer que o rodapé tinha perdido a hegemonia. Assim constatamos que o papel da crítica literária jornalística foi muito mais importante e durou muito mais tempo que o discurso oficial quer apregoar.

Seja como for, é interessante notar que o discurso crítico, após a hegemonia dos acadêmicos nos fins dos anos 60, adquiriu um forte aspecto técnico, de difícil acesso ao leitor que não estivesse no rol dos pares dos

críticos *scholars* (acadêmicos). O crítico com acesso dificultado à imprensa (pois se valia de um discurso acadêmico muito específico que não atingia o leitor médio) passa a escrever quase que unicamente à população acadêmica. Temos assim uma crítica que fala sobre si mesma, que se volta aos próprios pressupostos, e como representantes temos a figura do crítico-teórico, produto da tensão entre os impressionistas e acadêmicos. Lucia Miguel Pereira, no entanto, tampouco “se ligou à então incipiente universidade brasileira, que, autodidata, não frequentou sequer como aluna” (MENDONÇA, 2005, p. 18).

Essa seria mais uma das razões do descaso que uma crítica atual fez, tanto de sua obra, quanto de outros críticos do mesmo período. Frutos de intervenções providas da veiculação jornalística e de impressões sobre o homem e o mundo, ou seja, passeando pelos temas como nos ensinou Montaigne e usando os textos para escavar como queria Simmel (*Apud* WAIZBORT, 2000), a crítica de literatura no Brasil configurou-se justamente pelos ditos escritores não especializados, vindos de áreas diversas do conhecimento ou muitas vezes sem a formação acadêmica adequada. Curiosamente, é também a crítica que foi menosprezada por boa parte dos pesquisadores, que muitas vezes a tratou pejorativamente como impressionista e falível, justamente por não ser sistematizada, como foi a “nova crítica”, que encontrou em Afrânio Coutinho um de seus adeptos mais fiéis no universo acadêmico brasileiro. O argumento de Afrânio Coutinho é o de que a crítica impressionista, produto de um individualismo romântico, “exagera a reação instintiva, pessoal, transformando-a na medida de tudo” (1986). Para ele, a crítica impressionista institui a supremacia do sujeito e de suas impressões, não conseguindo sair do estágio da submissão da obra, o primeiro a que se refere Tristão de Athayde<sup>60</sup>. Dessa maneira, muitos historiadores e críticos não hesitaram em tratar a crítica do início e meados de século XX como uma crítica menor. Parece que “cada geração que vai surgindo esmera-se em renegar, rebaixar e apagar parte ou boa parte da tradição crítica que a antecede” (SANTOS, 2009, p. 16).

---

<sup>60</sup> Para Tristão de Athayde, a crítica é atravessada por um movimento tríplice: “O da submissão à obra, o da dissecação da obra e o da recomposição da obra através das impressões recebidas” (ATAÍDE *apud* COUTINHO, 1986, p. 155).

De fato, o papel do “crítico-cronista” pode ser reavaliado. Suas impressões sobre autores e obras muitas vezes extrapolam a caracterização que alguns lhes outorgam: sendo a pedra-de-toque tanto o diploma universitário (sobretudo em Letras) quanto à época em que viveram aqueles que não o possuem acabam sendo colocados no mesmo patamar de vários outros diletantes. Seja por acomodação ou por uma tentativa de se justificar uma supremacia do estudo sistematizado sobre o impressionismo, estudiosos acabam por menosprezar produções que se poderiam revelar detentoras sim de métodos específicos de análises. Além das contribuições que críticos periódicos nos deram nos rodapés, muitos deles estabeleceram estudos mais aprofundados que as resenhas de livros e autores, estudos que o pouco espaço no jornal e o pouco tempo entre uma publicação periódica e outra, não permitia. Mais que estabelecer uma pretensa defesa da crítica jornalística ou acadêmica, a reavaliação do debate entre esses atores no nosso cenário crítico pode ser visto como a legitimação da crítica em seu papel: talvez a contribuição mais importante da querela iniciada por Coutinho.

### 2.3 A CRÍTICA-ENSAÍSTA

Wilson Martins (2002, p. 265) dizia que a crítica literária implica a tentativa de estabelecimento de três sínteses simultâneas: síntese dialética (obra de arte e julgamento); síntese metodológica e síntese histórica (a literatura nos seus quadros próprios de nação, civilização e momento histórico). Dessa tríade e necessidade de sintetização, o ensaio crítico será, por sua vez, a síntese literária ou interpretativa, a que busca a explanação das possibilidades que envolvem o fenômeno literário.

A crítica literária, vista como uma simbiose com a literatura, tem no modo ensaístico muito de sua razão de ser. Os críticos literários todos se valeram do ensaio para a exposição de suas ideias e conceitos. Hartman (*Apud* ATKINS, 1990) propunha uma crítica criativa que, além de estar longe das subserviências aos críticos relegadas, invoca uma autonomia de pensamento e criação artística (MARTINS, 2002) própria aos escritores desse gênero: o ensaio é arte, ou melhor, no caso de ensaios literários, crítica artística, pois propõe, mesmo que sob circunstâncias epistemológicas, a apreciação de

objetos estéticos de uma maneira também estética. Hartman lembra que Oscar Wilde representaria, nessa vertente, o *locus classicus* do argumento do “crítico como artista”, pois para o escritor irlandês a tarefa do crítico de arte muito além estava do diletantismo que o caracterizava.

Não é impossível que uma geração futura considere alguns ensaios críticos e de especialistas escritos no tempo de Arnold como tão interessantes como a poesia e ficção do período. Não é impossível que o espírito criativo possa se mostrar a si mesmo em livros como as Palestras em Estética de Hegel, Mimesis de Erich Auerbach, ou certos ensaios de Batfield, Lukács, Benjamin, e Derrida. Além disso, embora a crítica não seja ficção, mas sim um gênero em si, não é impossível que, hoje, este gênero pode estar mudando sua forma e ocupando mais espaço intelectual e criativo. (*Apud* ATKINS, 1990, p. 81) (Nossa Tradução)<sup>61</sup>

Se as gerações futuras podem considerar a crítica como arte, os grandes ensaístas e críticos como escritores desvinculados da subserviência que muitos lhe outorgam, não é menos verdade salientar que o ensaio como gênero é também a forma pela qual essa arte em evidência, a crítica, se processa. Lukács, ao teorizar sobre a forma ensaio dizia que esse gênero ainda “não conseguiu deixar para trás o caminho que leva à autonomia, um caminho que sua irmã, a literatura<sup>62</sup>, já percorreu há muito tempo” (*Apud* ADORNO, 2008, p. 15). Assim a literatura estabelecia um grau de diferenciação entre ciência e moral. Contudo, aquele que se dispõe a ensaiar será o mesmo que estará, por mais que seu objeto de apreensão seja algo de caráter estético – um romance, por exemplo – se lançando às diversas áreas do saber, inclusive às que tangem a moral e a ciência: antropologia, sociologia, psicologia, psicanálise, etc. são constantes nos processos ensaísticos. Os ensaios sobre ensaios marcaram, sobretudo, o século XX. A forma ensaística está intrinsecamente relacionada à visão de mundo de seu escritor e a crítica em geral. Metodologicamente, a questão que parece permear esses caminhos ainda é a do papel do crítico na fase em que viveu Lucia Miguel Pereira.

<sup>61</sup> It is not impossible that a future generation will consider some critical and scholarly essays written from Arnold's time on as interesting as the poetry and the fiction of the period. It is not impossible that the creative spirit may be showing itself in such books as Hegel's *Lectures on Aesthetics*, Ruskin's *Queen of the air*, Pater's *Renaissance*, Erich Auerbach's *Mimesis*, or certain essays of Batfield, Lukács, Benjamin, and Derrida. Moreover, though criticism is not fiction but rather a genre in its own right, it is not impossible that, today, this genre may be changing its form and occupying more intellectual and creative space.

<sup>62</sup> No original “*Dichtung*”, no sentido de poesia, criação poética.

No ensaio intitulado “O ofício de compreender”, publicado em 1934, Lucia Miguel Pereira avalia o papel do crítico como aquele que possibilita a compreensão do leitor. Seria ele então um mediador entre os assuntos abordados pelo romancista – seu tema, a construção, o papel histórico, estético e sociológico de sua escritura – e o receptor final. Para ela, nessas “épocas de revisão” deveria também o crítico rever seu papel e perceber que o ser humano é e deve ser sempre o centro das atenções, pois, “a coisa literária e a coisa pública se encontram e se confundem no seu grande plano comum: a coisa humana”. Entendida que a literatura já não é e “já não pode ser um passatempo” o escritor é julgado menos pelo seu estilo “do que pelo tem a dizer. Não se espera dele apenas o que distraia o espírito, mas, sobretudo que o faça pensar”. A crítica, assim, tem uma vinculação intrínseca à sociedade, sendo a “proporção a mesma, a mesma dependência”. O ideal crítico para Lucia Miguel Pereira seria nesse ensaio fundador:

Um marco indicador, procurando encaminhar, não a corrente dos conceitos, mas o entendimento desses. (o crítico) deve tentar compreender as diretrizes de cada autor, a contribuição de cada obra. Nessa compreensão está sua razão de ser. (PEREIRA, 2005a, p. 91)

Para ela, a grande dificuldade da crítica residia em “ser sempre subjetiva em seus julgamentos” sendo estes “o resumo das reações provocadas por uma obra num determinado espírito” e tentando, ao mesmo tempo “ser a mais objetiva possível na sua compreensão”. Em outro ensaio, “Crítica e controvérsia”, dirá que a crítica “é um gênero literário” que “não deixa de possuir personalidade própria, de constituir uma forma interessantíssima de literatura” (PEREIRA, 2005a, p.92).

Para Lucia Miguel, o texto, o material de exposição, devia de ser claro, atingir o leitor que assim “se sente inteligente, fica contente consigo mesmo, atribui à sua capacidade de percepção o que vem da clareza do autor”. Notamos assim que seu método de análise prioriza uma forma clara e se expressa em uma maneira simples, que o regurgitar termos técnicos afasta o escritor do leitor. No caso do gênero ensaio, ela fala das formas técnicas, acusando os literatos de escreverem, à moda dos cientistas, valendo-se de requintes clássicos. Sintoma que veremos mais tarde quando a crítica literária se tornar auto reflexiva, tendo somente os pares como leitores.



Esse tema, retomado em 1959, no ensaio “Serve orgulhosa”, corrobora sua visão de que o crítico deveria ser prudente ante o objeto de análise, ou seja, ter uma “atitude prudente e modesta”:

Mas se o criador não é o único intérprete autorizado de uma obra, muito menos o será cada crítico, que embora escrupulosamente a objetividade, raro se consegue livrar dos elementos subjetivos. Entrará sempre um critério pessoal na própria escolha que faz do material fornecido pelo texto de que se ocupa. Nesse sentido, é criadora a crítica, como o é qualquer atividade intelectual. (PEREIRA, 2005b, p. 294)

Assim, criador e crítico estariam correlacionados, pois o segundo possibilita a aproximação da obra do primeiro. A crítica é criadora, portanto, quando “visa a parte essencial da obra, a estrutura”, e é crítica “quando cogita de melhorar, de aperfeiçoar” a obra. O criador “necessita do crítico para ser apreciado, explicado”, mas é ele (o artista) quem fornece “o tema, o alimento, a razão de ser” do crítico. Por isso a crítica, nunca se deve mostrar arrogante,

Usurpando um primeiro lugar que não lhe compete. Seu fim precípuo deve ser afinal, induzir os leitores a melhor equipados por suas explicações, conhecer diretamente as obras de que trata. Impressionista ou científica, falhará à sua missão se não conseguir facilitar a compreensão, a aproximação dos criadores, ajudando a descobrir o que, numa leitura menos atenta, pode parecer ignorado. Ora, se assumir ares superiores, se sobretudo resvalar para o pedantismo, poderá, ao contrário, dificultar o contato entre escritor e o público, o que redundará numa quase negação de si mesma. (PEREIRA, 2005b, p. 296)

Assim, um papel arrogante do mediador cultural não se legitimaria. Para ela a arte, e a literatura, têm seu valor “pela capacidade de sugerir, de fazer pensar em alguma coisa além do que escreve ou representa”<sup>63</sup>.

No caso do Brasil, onde em fins da primeira metade do século os estudos literários começavam a se enveredar por um posicionamento mais analítico do texto parece que o crítico ensaísta precisou se validar pelo discurso acadêmico. Mesmo que embora fechado e destinado somente aos pares, a dicção ensaística permaneceu, visto que é muito difícil de ter uma visão última de qualquer objeto literário. O gênero ensaio, como força discursiva que não se tenta fechar em fins últimos, foi o viés pelo qual se sedimentou e permaneceu a crítica literária entre nós, mesmo com as transformações que o debate entre academia e cátedra possibilitou.

---

<sup>63</sup> *Assombração*, 1944.

### 3 O MÉTODO ENSAÍSTICO DE LUCIA MIGUEL PEREIRA

#### 3.1 PLANO DE TRABALHO

Procuraremos aqui investigar a práxis ensaística de Lucia Miguel Pereira a partir do estudo de sua história da literatura: *Prosa de Ficção*.

As linhas de força que nortearão nossas análises serão os conceitos que a ensaísta disseminou, ao longo de toda uma carreira crítica, sobre o romance, o ato crítico e a criação literária. Quando acharmos conveniente, faremos o cotejo desse livro com outras historiografias literárias; bem como o cruzamento com intervenções críticas extraídas de suas “peças curtas” (CANDIDO, 2010, p. 177), ou seja, de seus ensaios periódicos e, sempre que possível, um diálogo com os trabalhos críticos biográficos que realizou: Machado de Assis e Gonçalves Dias. Com isso, pretendemos encontrar as linhas de intersecção em seu pensamento crítico que nos permita descortinar seu método, sua prática ensaística de composição.

Para isso pensamos nas *Histórias da Literatura Brasileira*, tanto a de Romero quanto a de Veríssimo, por ambas serem as primeiras que procuram tanto uma sistematização crítica quanto uma delimitação de critérios: o nacional e o estético. Esses conceitos caracterizadores servem em maior ou menor grau às preocupações de Lucia Miguel Pereira. Outra historiografia a ser utilizada para o diálogo e comparação com *Prosa de Ficção* será *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, sobretudo o *Volume IV – Realismo e Era de Transição*. O outro livro a ser cotejado será *A Literatura Brasileira*, em seu volume V e sob a autoria de Alfredo Bosi. A escolha dessas duas Histórias se deve ao fato de ambas tanto se debruçarem basicamente sobre o mesmo período em que Lucia Miguel Pereira pesquisou, quanto por também fazerem parte de um projeto maior, uma historiografia coletiva.

Queremos assim alinhar o pensamento crítico de Lucia Miguel Pereira com as escolhas e opções que se encontram em sua obra, muitos deles já presentes nos ensaios periódicos bem como cruzar suas leituras ao longo do tempo com objetos aos quais ela constantemente retornava, como Machado de Assis. Pensamos ainda que os ensaios periódicos lhe propiciaram um contato

mais direto com o público ajudando, além de refletir questões de seu momento e “a conduta em relação a seu tempo” (CANDIDO, 2010, p. 178), a dar forma a uma escrita de caráter ensaístico.

### 3.2. PROSA DE FICÇÃO

De pronto, nosso interesse pela história literária de Lucia Miguel Pereira se justifica quer pelos constantes elogios que a autora recebera de seus pares, quer pela dedicação e aprofundamento que deu a um tema em nossas letras pouco apreciado: a revitalização de escritores não tanto conhecidos, pela importância que em determinado período – no caso de Lucia, de 1870 a 1920 – tiveram, ou seja, pelo papel determinante que tiveram na configuração de nossa literatura. Some-se a isso a hipótese que ligaria praticamente toda a produção ensaística de Lucia Miguel depois dos anos 1940, a saber, que sua historiografia literária estava, em maior ou menor grau, em sua produção ensaística periódica. Os textos que compõem *Prosa de Ficção*, pelo menos os que formam o núcleo Machado de Assis – Lima Barreto, já estavam disseminados em sua produção ensaística, fosse em “germe”, fosse em essência, o que nos leva a seguir com a premissa de que sua história literária, pela amplidão, sugestão e não fechamento dos temas tem a força de uma história ensaística.

O estudo foi encomendado por Álvaro Lins e sugerido ao editor José Olympio (PEREIRA, 2005b, p. 82), cabendo à Lucia Miguel Pereira a tarefa de apreciar a ficção dessa época, sobretudo pelos estudos que já vinha realizando sobre Machado de Assis, escritor que entra no rol dos selecionados de *Prosa de Ficção*. Assim, ela como pioneira (ao lado de Brito Broca) do que Merquior (1995, p. 683) chamou “microhistória literária” pôs em relevo não somente as variantes do realismo psicológico do autor de Brás Cubas, como as produções de escritores à margem dos compêndios oficiais.

Notamos em sua produção periódica da época um declínio considerável no número de escritos, embora ainda permanecesse com algumas colaborações em suplementos semanais. Logicamente isso se explica pela pesquisa que estava sendo realizada, pelo aprofundamento e leitura de escritores que já de pronto acreditava ela que figurariam em tal

empreendimento. Assim, a responsabilidade em se escolher um escritor em detrimento de outro pesaria em seu próprio labor de crítica: fosse uma opção injusta, a posteridade não lhe perdoaria os escritores que porventura viesse ela a “deixar passar”. Compreensível, pois, entender que mais que somente disciplina e aprofundamento crítico em escritores do período, a escolha pelos nomes vistos por ela como os mais importantes foi de peso considerável. Estava ela em *Prosa de Ficção* estabelecendo, em menor ou maior grau, um cânone.

Se pelo posicionamento textual é que conhecemos as opções do crítico, *Prosa de Ficção* é objeto para se exemplificar tanto uma consciência de método analítico – no caso o histórico e o estético – quanto uma diferente maneira de se abordar a história da literatura de um período como reflexo e sintoma da época, como terreno de ideias.

Em se tratando de método histórico, faz-se necessário estabelecer distinções entre as concepções de história que nortearam as historiografias anteriores. No caso, parece que Lucia Miguel Pereira irá se enveredar por uma concepção baseada na orientação sumária de revelar nomes e traços de nossa história literária que não se enquadram de todo no rol de nossas letras. Isso se dá por questões amiúde simples: primeiro porque ela teve que se debruçar em um tempo específico – 1870 a 1920 – e procurar nesse período os escritores e obras que se enquadrassem com sua perspectiva de valorização do literário; segundo, porque agindo dessa forma pode fazer um estudo mais intensivo, evitando pela escolha de período a grande extensão de tempo que permeava as produções historiográficas anteriores à sua. Desse modo, estava ela agindo de maneira semelhante ao historiador José Miguel Oviedo (1995, p. 18), escolhendo “Em vez de hablar un poco de muchos, prefiere hablar mucho de pocos”. A respeito desse método historiográfico, interessado menos no universo babélico de centenas de autores que naquela porção que nos outorga sentido histórico, adiciona ainda o historiador peruano:

Más que descriptivo y objetivo, este modelo de historia literaria es valorativo y crítico, lo que siempre supone los riesgos inherentes a una interpretación personal; tales riesgos, sin embargo, serán quizá menores si el historiador asume y declara desde el principio que *no* hay posibilidad alguna de una historia imparcial, salvo que se la convierta en una mera arqueología del pasado, sin función activa en el presente. El historiador realiza una operación intelectual que combina las tareas del investigador, el ensayista y el crítico, cuando

no la propia de un verdadero *autor* cuyo temo no es él, sino su relación con los otros autores. (OVIEDO, 1995, p. 18)

*Prosa de Ficção* assume as categorias indicadas acima. Como ensaio foge da tentativa de ser imparcial, embora note todos os perigos que essa escolha possa acarretar. Sendo o ensaio “una búsqueda, con todos los desvíos, vacilaciones y contradicciones normales en el proceso” (OVIEDO, 1995, p. 18) logicamente que os resultados propostos por suas intervenções estarão longe de serem definitivos. O texto de caráter reflexivo e indagador, como o ensaio, materializa os gostos de seu escritor, e a questão que primeiramente nos pode parecer plausível é a de como uma escrita tão defensora da gestualidade intrínseca de seu autor pode se distanciar satisfatoriamente do objeto criticado a ponto de lhe fazer justiça? Como conhecimento objetivo e percepção íntima, aliados, podem resultar estudos metodologicamente aceitáveis?

Problemas como esse preocuparam a própria ensaísta Lucia Miguel Pereira.

Aí reside a grande dificuldade da crítica, sempre subjetiva em seus julgamentos, pois estes são, afinal, o resumo das ações provocadas por uma obra num determinado espírito; e obrigada, entretanto, por lealdade, a tentar ser a mais objetiva possível na sua compreensão. (PEREIRA, 2005a, p. 91)

Wilson Martins defendia a pessoalidade nas observações, afirmando que “a imparcialidade é uma impossibilidade ontológica da crítica” (2002, p. 265). Assim, a resposta aos questionamentos acima pode ser encontrada na própria forma do ensaio, força discursiva que, tendo a controvérsia como domínio, propõe a reflexão sobre as obras, pois “a pedra de toque da boa crítica é obrigar a refletir, é ser atual como um estimulante de raciocínio” (PEREIRA, 2005a, p. 91). Veiculando suas impressões pelo texto ensaístico, Lucia Miguel pode propor uma história a partir do método histórico-estético, pendendo para um ou outro conceito sempre que a obra analisada lhe exigisse. A intervenção ensaística começa nessa opção: sua práxis procura garantir a legibilidade de um autor ou livro pela configuração que a obra recebe; rever a importância dos escritores do período nessa configuração e avaliar os textos escolhidos é lembrar que estamos lidando com o ensaio como veículo de especulação, como um procedimento crítico-criativo, com a linguagem expositivo-metafórica.

A pessoalidade é também mais um dos quesitos que diferencia as histórias literárias de *Prosa de Ficção*.

Machado de Assis, como não poderia deixar de ser, encabeça seu cânone. Contudo, o que pretendemos salientar é certa preocupação de caráter machadiano – certo “instinto de nacionalidade” na escolha dos escritores que compuseram seu rol de selecionados. Ademais, pensar a historiografia proposta por Lucia Miguel é, além de lembrar de que fazia parte de um projeto maior, do qual seria apenas uma das várias partes pretendidas, recordar que já havia ela escrito a biografia de Gonçalves Dias, trabalho em que o método se pode afinar com o escolhido para *Prosa de Ficção*, tirando, logicamente, a justificativa que nos parece óbvia, ou seja, de que ambos os trabalhos objetivavam resultados distintos, embora se possam encontrar diálogos em seu método, sobretudo pela concepção de história e a relação da escrita com a vida de seus autores.

Se iniciarmos com um diálogo possível entre *Prosa de Ficção* e *Gonçalves Dias*, vale a pena ressaltar ainda o esquecimento que se fez sobre a biografia do grande poeta. Mesmo que *Prosa de Ficção* tenha sido bem recebido pelos pares de Lucia Miguel, o mesmo tratamento não foi dispensado a essa biografia crítica. Um terceiro ponto: Lucia Miguel Pereira havia escrito um estudo machadiano dos mais valorosos, estudo anterior à produção do texto sobre o poeta romântico. Quais seriam as razões para o silêncio, ou no mínimo, a apatia da crítica daquela época para com o extenuante estudo sobre Gonçalves Dias? Seria o método por demais biográfico que teria ocasionado o desdém de seus pares? Ou talvez seu procedimento historiográfico? Questões como essa talvez nos ajudem a entender, além de muito de seu procedimento ensaístico, sua configuração como crítica.

Uma das obras de fôlego que antecedeu *Prosa de Ficção* foi seu famoso *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. Necessário se faz aqui alguns apontamentos não somente pelo fato de esse estudo ter-lhe rendido prêmios e elogios, mas, sobretudo, por ser o tema o grande romancista, o mesmo nome que nucleará *Prosa de Ficção*. O diálogo nos parece legítimo e uma possível transição de seu método melhor considerado se atentar ao fato de que Lucia Miguel Pereira biografou Machado de Assis também a partir dos escritos do escritor carioca, ou seja, inicia-a uma apreciação buscando correlacionar o

“homem ao artista”. Já no início de seu *Machado de Assis* a escritora devaneia por várias citações de trechos de obras machadianas, como para explicar procedimentos literários a partir do que sobrou na memória de Machado, de seu humano.

Em *Prosa de Ficção* temos a preocupação da historiadora-crítica em fazer participar de nossa história literária nomes que estavam à margem dos compêndios oficiais. Se nossa história literária foi balizada pela inclusão dos grandes vultos da literatura, uma proposta de abertura desse cânone proclama não somente uma guinada para um procedimento diferenciado de se encarar a história como um enfrentamento do sistema pacificado que se convencionou chamar tradição. Pensamos em Georg Simmel e suas teorias da história.

Para o pensador alemão, “um conteúdo de realidade é histórico quando sabemos qual lugar ocupa em nosso sistema temporal” (2011, p. 9). Quando nos referimos ao lugar real num sistema dito histórico estamos falando basicamente de tempo passado, aquilo que ocorreu numa cronologia passível de ser considerada como importante, não por fazer parte de um tempo geral, mas de um tempo determinado. Determinar, resgatar e reavaliar escritores que contribuíram em seu tempo foi um dos procedimentos principais executados por Lucia Miguel Pereira.

A época da qual a escritora fora incumbida de pesquisar inicia-se em 1870 – década da Escola do Recife, do Instinto de Nacionalidade, do início dos debates em prol tanto do cientificismo que regeria boa parte de nossas produções, abarcando o realismo-naturalismo na ficção e uma preocupação dos nossos críticos com valores nacionais e formais, década que José Veríssimo chamou de Modernismo – e prolonga-se até as portas da década de 1920. Temos, portanto, um período em que o pensamento nacional e seus mediadores culturais seriam abalados pelas mudanças científicas, sociais e políticas: libertação dos escravos, queda do Império e Proclamação da República, a virada do século com a ascensão de Machado de Assis, a criação da ABL, a Primeira Grande Guerra. O período turbulento que engloba mesmo a época em que a escritora nasceu e que viu florescer grandes nomes da crítica, a sedimentação da imprensa periódica, a profissionalização dos escritores. Cinquenta anos de ficção em que três escritores da prosa são valorizados e que outros escritores são deixados à margem, missão de retomar os feitos em

seu tempo histórico determinado para que a historiografia literária repensasse não só os deixados de lado, mas seus próprios métodos.

É claro que num trabalho em que a crítica carioca acabou por tecer não apenas considerações críticas sobre escritores daquele período, mas estabeleceu também um cânone, ou propiciou uma abertura desse, suas opções e escolhas serão vistas como dubitáveis. Numa empresa de tal monta está o crítico relegado a colher o fruto de suas escolhas. Lucia Miguel Pereira, por exemplo, coloca em seu rol escritores que podem ser analisados pelo viés regionalista, embora não somente essa característica justifique sua opção. Em outros casos optará por escritoras mulheres, concedendo um número reduzido de páginas a elas, motivo em que num ensaio criticou, mas que pareceu não ultrapassar quando teve a sua vez de escolher. Suas escolhas, reiteramos, ultrapassam a nosso ver as ideologias classistas, enfocando o que para ela parecia plausível de análise pela importância concedida, independente do gênero ou rótulo. Contudo, seus posicionamentos frente ao cabedal de escritores ditos “menores”, os que ela escolheu, permite uma leitura para além da simples escolha: leremos seus escritores procurando entender o porquê de suas escolhas e justificando a possível opção em reiterar determinados nomes em detrimento de outros. Longe de somente buscar um elogio à obra historiográfica e menos ainda de ver no arcabouço de Lucia Miguel um estudo teleológico no qual *Prosa de Ficção* seria seu momento máximo, analisaremos primeiramente algumas das críticas que esse trabalho suscitou.

A primeira é a de Sérgio Buarque de Holanda. Para um escritor que reunia os dotes de crítico e historiador (BUENO, 2006) o livro de Lucia Miguel Pereira propôs em sua visão um encontro entre a História e a Estética. A primeira abordagem que o crítico faz sobre a obra é de caráter metodológico, a saber, a visão de história da qual ela se vale.

A quem encare a história da literatura como simples província das disciplinas históricas tomadas em seu conjunto e pretenda aplicar-lhes rigorosamente os padrões impostos para essas disciplinas, poderá parecer insuficiente a atenção dedicada pela autora a romancistas e contistas menores (...) em confronto com o interesse minucioso e prolongado que lhe merecem nomes conspícuos. (HOLANDA, 2011, p. 13)

O autor de *Raízes do Brasil* estabelece a visão de história que dominava o pensamento pós-colonial, o de, num enquadramento forçoso na disciplina



História, colocá-la como um sucedâneo das forças que a regiam, ou seja, uma visão de Metrópole ante os objetos como algo pronto, desmerecendo seu processo de desenvolvimento. Se imitamos aqueles historiadores “que só tinham olhos para os grandes feitos políticos e guerreiros, ou para os heróis que os encarnaram” (HOLANDA, 2011, p.14) uma proposta igual à de Lucia Miguel não se sustenta, posto que, como sabemos resolveu a autora a validar nomes ditos “menores”, trocando os conhecidos e consagrados frutos “maduros” pela “germinação, o crescimento, a continuidade das formas” (HOLANDA, 2011, p.14), pelo processo que permitiu que etapas de nossa história fossem consideradas posteriormente como o que é. Assim, de início seu método histórico-estético, ou seja, a conscientização de que uma história literária deve ser estética, é visto como bem aplicado às preocupações de apreciação de nossos escritores. Ou seja, para Sérgio Buarque:

O resultado está em que, assim como a crítica não pode prescindir verdadeiramente do horizonte histórico, também a história literária não subsistirá sem a perspectiva estética. Se em seu livro a Sra. Lucia Miguel Pereira pôde sacrificar um pouco os malogros e mediocridades a escritos e autores significativos, chegando a dizer, na introdução, que deixa de tratar de certas peças de teatro porque nenhuma substitui e “nem merece ser exumada”, não é por falta de senso histórico, mas por uma noção justa do caráter *sui generis* da história propriamente literária. (HOLANDA, 2011, p.15)

Se nossa escritora possui essa noção do que representa a história literária – uma união do senso estético propício a ver no desenvolvimento processual de uma época as instâncias que percorrem a história, não foram desmerecidos os elogios dados à sua obra pelo historiador. Sérgio Buarque chega a situar algumas páginas dedicadas a Machado de Assis “entre as maiores que já produziu a crítica literária entre nós” (HOLANDA, 2011, p.15). E justamente no tratamento dado ao romancista carioca que Sérgio Buarque ressalta sua visão compreensiva e crítica, embora advirta o fato de a historiadora tomar a frente da esteta quando “tende a inscrever a obra de Machado de Assis numa espécie de linha evolutiva de que seria o ponto culminante, correspondendo a uma suposta maturidade de nosso meio social” (HOLANDA, 2011, p. 15). Como ele mesmo diz, “isso não perturba em nada a agudeza de visão do crítico”. De fato, sabemos que uma das obras de fôlego a qual a ensaísta se dedicou foi precisamente um estudo crítico-biográfico sobre o autor de *Casa Velha*. Contudo, ela não se deixa repetir nas páginas em que

“temos um quadro exemplar, onde nada de essencial foi olvidado e nada de supérfluo foi acrescentado”. O ensaio de Sérgio Buarque foi o primeiro a saudar o novo livro, livro que abria a década de 1950 e trazia à luz considerações que sedimentaria Lucia Miguel no quadro dos grandes críticos do momento.

Já Eduardo Portella é categórico em afirmar que o trabalho historiográfico de Lucia Miguel Pereira foi um fracasso. O problema, para o escritor, era a ascensão de apenas mais uma história da literatura, repetidora dos mesmos problemas e entraves dos escritos anteriores, quando na verdade o que se precisava era um trabalho documental, editoriais sobre os escritores avaliados. Assim, para ele, muito do julgamento de Lucia Miguel Pereira vinha do mesmo problema que assolava a compreensão de um Arthur de Azevedo, a saber, o se debruçar apenas em poucos textos dos autores para daí se extrair uma visão geral sobre a produção deles. Precisaria assim uma busca arqueológica sobre textos dispersos ou não publicados de escritores que deviam ser muito maiores do que um juízo fundamentado nos poucos escritos de que o historiador dispunha para suas considerações. Muito embora a elegância e polidez do ensaio de Portella subscreva a importância de Lucia Miguel como uma dessas arqueólogas – visto que trouxera à tona *Casa Velha*, citado pelo próprio Portella (1977) e *Dona Guidinha do Poço*; e muito embora o escritor afirme que muitos dos problemas em seu estudo derivavam de fazer parte de um projeto maior, uma História da Literatura Brasileira, eximindo o quanto pode a “culpa” de tais falhas do ombro de Lucia Miguel, não é menos verdade que muitas de suas considerações acerca do trabalho da crítica provêm de problemas epistemológicos, ou seja, era “na sua mensagem e no seu comportamento, um ensaio de historiografia literária” (PORTELLA, 1977, p. 49). Para o escritor, a aproximação de crítica e história literária realizada por Lucia Miguel acarreta uma série de problemas “que são tanto de uma quanto da outra” (1977, p. 49).

Descrendo da visão hegeliana de história, Eduardo Portella critica a periodização como inexistente e o se debruçar nela como absurdo. A nós dá a impressão de ser movido por uma ilusão romântica de que existirá uma “história literária que não seja apenas uma história literária. Porém, que traga uma verdade nova, rigorosa, como que definitiva” (PORTELLA, 1977, p. 53).

Essa nova história da literatura estaria ainda por nascer, quando corrigidos os problemas editoriais nos livros que estudamos e quando viessem à luz escritos inéditos, outros, dos nossos escritores (PORTELLA, 1977). Logicamente sabemos que à época em que Lucia Miguel fazia suas pesquisas não havia os estudos críticos das obras de Aluísio Azevedo com a “edição que merece e que necessita” (PORTELLA, 1977) nem a de Lima Barreto que à época da redação do ensaio de Portella havia ganhado uma edição crítica comandada por Francisco de Assis Barbosa. Nossa crítica e historiadora precisava apreciar a obra desses autores com o que tinha à mão e com o que conseguiu disponibilizar no curto tempo de pesquisa que lhe fora dado. Contudo, ele elogia seu processo ensaístico e seu poder arguto de penetração “raro entre os ensaístas de hoje” (PORTELLA, 1977, p. 54).

### 3.3 HISTÓRIAS DA LITERATURA

#### 3.3.1 SÍLVIO ROMERO E JOSÉ VERÍSSIMO: SUAS HISTÓRIAS

Sílvio Vasconcelos da Silveira Ramos Romero (1851-1914) foi o primeiro dos grandes historiadores da literatura brasileira. Segundo nos aponta Souza (2007b, p.67) sua *História da Literatura Brasileira* foi a obra que consolidou a disciplina homônima no Brasil, bem como a primeira história fundamentada sobre nossas letras. Ele continua no centro de nossa historiografia literária (CANDIDO, 2006, p.9) e sua *História* vem sintetizar, afirmar, coroar seu pensamento, pois segundo Candido nada do que escrevera depois de 1888 – ano da publicação de sua história – havia sido novidade, ou seja, todo o seu pensamento estava presente nos escritos anteriores.

Quis o mestre sergipano abarcar não somente a literatura em sua *História*, dando espaço a também produções de outros relevos, como o capítulo dedicado a “publicistas e oradores”. Seguindo uma linha germânica de cultura que via a palavra *Kultur* associada organicamente ao conceito de nação, sua escolha por quem deveria figurar em sua obra era mais aliada à representatividade que o escritor escolhido fazia da pátria que em conceitos estético-literários.

Por isso sua história da literatura compreendia volumes alentados, reunindo uma miríade de nomes e uma vertigem de títulos de obras e de datas de publicação, pois se tratava de documentar o processo de autonomização da cultura pátria. (ROCHA, 2011, p.94)

Seu método de trabalho propugnava, segundo Candido (2006, p. 167) critérios étnicos, geográficos, a influência estrangeira e as tradições populares. O que queria, acima de tudo, era promover o brasileiro a partir de sua afirmação cultural. Sua história, permeada de alfinetadas aos seus não poucos adversários, revela segundo extenuante estudo de Candido um distanciamento das teorias que primeiro o tinham embevecido. Desde as influências de Taine, Gervinius, Renan, Buckle, Spencer, até seu declarado mestre Tobias Barreto a obra de Romero deles se afasta em prol do que chamaram “humanismo” de Romero (CANDIDO, 2006, p.172). O próprio Naturalismo literário a que se filiara foi por ele superado, pois como em crítica naturalista o julgamento é algo a ser completamente banido, reivindicou o crítico sergipano seu direito ao subjetivismo através do critério da função cultural do escritor. Essa função cultural, ultrapassando o prazer despertado pela obra, ou o gosto do crítico – critérios que balizavam a crítica pré-romeriana e da qual ele lutava por, além de se afastar, derrubar – foi o que marcou tanto sua operação crítica e de historiador literário.

Em sua *História da literatura brasileira* aparecem cinco tomos: dois publicados pelo próprio Romero e três postumamente reunidos por Nelson Romero. No plano geral de sua obra pretendia o crítico colocar os fatores da literatura brasileira, incluindo aí as teorias da história, o estudo do meio geográfico, a mestiçagem, as relações econômicas e a psicologia nacional. Partindo desse início, pretendeu ele alcançar a relação do mestiço no estudo do folclore brasileiro para que se pudesse entender a literatura brasileira. Feito esse quadro inicial, optou pela divisão em períodos de nossa história literária, os quais comportavam: um período de formação, que iria até 1750; um período de desenvolvimento autônomo, até 1830; um período de transformação romântica, na poesia, no romance e no teatro.

A parte que aqui pretendemos cotejar com o trabalho de Lucia Miguel Pereira é o tomo quinto, especificamente o capítulo intitulado “Terceira época ou período de transformação romântica (prosa) – teatro e romance”. Nossa escolha se deve ao fato de ambos os críticos tratarem de escritores comuns,

embora com as óbvias diferenciações no que tange às divisões as quais seus criticados aparecem, de acordo com suas necessidades e métodos. Nesse capítulo Sílvia Romero aprecia escritores como Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Agrário de Souza Menezes, Manuel Antônio de Almeida, Francisco Pinheiro Guimarães, Franklin Távora, Alfredo Taunay e Machado de Assis, autores esses, quase todos, também analisados por Lucia Miguel. As considerações de outros escritores analisados pela crítica carioca, como Aluísio Azevedo e Raul Pompeia, foram feitas por Sílvia Romero nos seu “Retrospecto literário”, capítulo que reúne avaliações feitas de nossa literatura em 1888 e incluídas posteriormente na obra.

“Bom historiador e mau crítico” (CANDIDO, 2006, p. 189) Romero, em sua *História*, faz poucas críticas. Esse espírito fascinado pela mania das sínteses e generalizações aborda os escritores supracitados mais para explicar algum ponto de vista seu, ou as ideias gerais. Todo o enfoque dado a Macedo, por exemplo, se destina somente ao âmbito da produção dramática deixando à produção romanesca somente algumas considerações introdutórias, se limitando a apenas citar as obras do autor com suas referidas datas de publicação e incorrendo no erro de fazer entender que mais a frente em seu texto falaria sobre o romance, coisa que não acontece. José de Alencar recebe um tratamento rápido: o crítico se limita a, depois de traçar rapidamente os traços biográficos do autor de *Iracema*, falar da riqueza de seu estilo, utilizando para ilustrar sua escolha trechos das *Minas de Prata* e do inacabado poema *Os filhos de Tupã*. Essa escolha se deve pela riqueza dos quadros pintados em prosa e verso da natureza brasileira: Romero tinha a vontade de colocar em sua obra os brasileiros que fizeram algo por nossa pátria, fosse descrevendo-a, fosse defendendo-a, razão pela qual optou em colocar também no capítulo o nome de Agrário de Menezes, “o primeiro dos nossos dramatistas de segunda ordem” (ROMERO, 1960, p. 1475). Seu estudo sobre Manuel Antônio de Almeida se limita a um quadro introdutório extremamente sintético, seguido de um trecho das *Memórias de um sargento de milícias*. Francisco Pinheiro Guimarães tem sua passagem para a obra de Romero mais devido a ter participado da Guerra do Paraguai que por tentar regenerar o teatro brasileiro.

Análise mais demorada faz o crítico sobre os escritores regionalistas Franklin Távora e Alfredo Taunay. De ambos inicia com a conhecida síntese

biográfica, enaltecendo sempre que possível as contribuições feitas à pátria, passando às listas de livros e das datas de publicação, culminando com um trecho transcrito de uma obra escolhida. Machado de Assis, por sua vez, é quem ganha um trecho maior em sua *História*.

A conhecida querela entre o romancista e o crítico parece motivar as considerações de Romero e este é um fator importante no cotejo da História romeriana com a de Lucia Miguel: Sílvio Romero era contemporâneo do autor de *Dom Casmurro*, travando com ele embates de ordem pessoal, promovendo verdadeiras polêmicas nas quais figurava o nome de Tobias Barreto com toda a ideologia herdada por Romero e a Escola do Recife. Se as páginas de crítica de Sílvio Romero são poucas e ruins, como disse Candido (2006), as dedicadas a Machado de Assis nessa obra em particular assumem um verdadeiro teor personalista. Sua poesia era fria, pois:

A índole do talento de Machado de Assis não era a de um apaixonado e ardente poeta. Faltava-lhe a imaginação vivace, alada, rápida, apreensora, capaz de reproduzir as cenas da natureza ou da sociedade, e daí a sua incapacidade descritiva e seu desprazer pela paisagem. (ROMERO, 1960, p. 1503)

Romero salienta que o estudo de Machado de Assis, em se tratando de prosa, deve ser feito em seus elementos capitais: o estilo, o *humour*, o pessimismo e os caracteres. Romero vai minando, um a um, cada um desses elementos.

O estilo de Machado de Assis, sem ser notado por um forte cunho pessoal, é a fotografia exata de seu espírito, de sua índole psicológica indecisa. Correto e maneiroso, não é vivace, nem rútilo, nem grandioso, nem eloquente. É plácido e igual, uniforme e compassado. Sente-se que o autor não dispõe profusamente, espontaneamente, do vocabulário e da frase. Vê-se que ele apalpa e tropeça, que sofre de uma perturbação qualquer nos órgãos da linguagem. (ROMERO, 1960, p. 1506)

A alusão à gagueira de Machado de Assis é, no mínimo, pura maldade. O tartamudear das construções machadianas dariam uma lacuna que o escritor fluminense preencheria com o *humour*, aliás, muito duvidoso para Romero.

O temperamento, a psicologia do notável brasileiro não eram os mais próprios para produzir o *humour*, essa particularíssima feição de índole de certos povos. Nossa raça em geral é incapaz de o produzir espontaneamente. Nossa raça produz facilmente o cômico, que se não deve confundir com o *humour*. (ROMERO, 1960, p. 1511)

Notamos como Romero insiste na índole, na psicologia, na raça, no meio. Para o crítico sergipano essas eram as instâncias que permeavam o escritor. No caso do Brasil, tinham eles que ser frutos de seu momento e de sua terra. Machado e sua nacionalidade, apesar de o termo ser visto por Romero de forma positiva, pecavam em trazer um *humour* não natural, ou como diria o crítico, “espontâneo”. Na verdade os quatro elementos capitais da obra machadiana eram os elementos vistos por outros críticos da época e que Romero se importava em desbancar. O pessimismo, por isso, é por Romero a ele negado.

Em nosso mundo ocidental os poucos verdadeiros pessimistas, os desabusados de tudo e de todos, irremediavelmente condenados a sofrer a imensa dor inapagável das desilusões, mais do que desilusões, verdadeira condenação e prisão de vida, são seres completamente desequilibrados, como era Baudelaire, como era Ed. Poe, como era em parte Flaubert, como era o próprio Schopenhauer. Não era esse precisamente o caso de Machado de Assis. (ROMERO, 1960, p. 1513)

Logicamente ainda restava destronar os personagens machadianos:

Machado de Assis não conseguiu criar um verdadeiro e completo tipo vivo, real, ao gosto e com maestria dos grandes gênios inventivos das letras. Tem, sim, alguns esboços, muito bem feitos, quer gerais, quer brasileiros, mas não passam de esboços. Não existe um só que tenha entrado na circulação com a assinatura da vida. (ROMERO, 1960, p. 1515)

Não custa lembrar que se boa parte do desagrado de Romero com a escrita de Machado de Assis se devia ao fato de o escritor carioca representar o puro oposto do mestre Tobias Barreto. Por outro lado, as incursões machadianas no mundo da crítica literária o colocavam como inimigo natural do sergipano e, para Romero, toda crítica anterior a ele ou que o poderia ombrear deveria de ser destruída. Se for bem verdade que Romero revê algumas considerações ao longo de sua carreira como esteticista (termo que ele várias vezes usou para denominar a si próprio) incluindo o fator nacionalismo como elemento de análise da obra de Machado – concordando na segunda edição de sua *História* com as premissas do *Instinto de Nacionalidade* – não é menos certo que a polidez do crítico nas considerações acima feitas sobre o autor de *Dom Casmurro* mais parecem maquiagem sua consagrada teimosia em rebaixar o autor que era, num grau muito considerável, exemplo notável de seu outro rival: o crítico e historiador José Veríssimo, amigo e colega de Machado de Assis.

Os embates em que se confrontaram ao longo de mais de três décadas os dois críticos e historiadores serviram para moldar os rumos em que a crítica literária e a historiografia literária se seguiriam ao longo do século XX. Ambos os escritores demonstraram, a partir de suas obras, o compromisso em se estudar e compreender o Brasil. O antagonismo que permeou suas atividades saiu muitas vezes do campo das ideias chegando ao confronto pessoal, como o provam as *Zeveirissimações ineptas da crítica*, de 1909, que tinham como subtítulo “repulsas e desabafos”: verdadeiro tiro endereçado por Romero ao crítico e historiador paraense, opositor natural tanto na história e vida cultural do país quanto nas disseminações das tendências cientificistas então em voga. Ademais, o escritor paraense também vem lançar uma história da literatura e, salvo a falta de originalidade na escolha de nomes em trabalho de tal monta, nomina seu trabalho homonimamente ao de Romero: *História da literatura brasileira*. Vinte e sete anos depois da primeira edição de Romero – a qual viria a ser corrigida, ampliada e revista nas reedições – o crítico da Academia Brasileira de Letras terminava um trabalho de historiografia literária como que a dizer: agora sim temos uma história da *literatura* brasileira, em vez de um catálogo da “literatura” *brasileira* (ROCHA, 2011, p. 96).

O que diferencia as obras de ambos os escritores é a escolha metodológica: de um lado um escritor interessado nas nuances patrióticas como critério de seleção de seu cânone; de outro, um historiador empenhado em se valer pelo conceito estético. Afora as polêmicas tão importantes para o fortalecimento de nossa crítica, ao público leitor restava o papel de escolher entre a crítica sociológica ou estética, ou se quisermos prolongar mais essas diferenciações, entre os teutos e franceses, entre Tobias Barreto e Machado de Assis.

A obra de José Veríssimo, até mesmo pelo tamanho de seu volume (único, e publicado postumamente) faz as distinções necessárias à de Romero, com a qual rivaliza: seu *corpus* é muito mais reduzido, sua inclusão de autores obedece a critérios muito mais rigorosos, pois sua inserção canônica refletia sua escolha metodológica: para ele literatura era uma noção estética.

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. (...) Esta é neste livro sinônimo de boas e belas letras, conforme a vernácula noção clássica. (VERÍSSIMO, 1963, p. 12)



Essa “vernacular noção clássica” do termo literatura é tanto a instância diferenciadora da historiografia precedente, como uma das maneiras de José Veríssimo alfinetar seu rival. Obviamente Romero se debruçara em uma noção germânica do vocábulo (ou “latina”, como explica depois o próprio Veríssimo), para a qual ficaria compreendido o termo tudo o que se enquadrasse como representante nacional: direito, política, história, oratória, etc. Com isso o crítico José Veríssimo vem expor seu método, seu conjunto de procedimentos para propor uma história outra de nossa pátria, história essa balizada pelas *Belle Lettres*, embasada nas leituras dos mesmos filósofos e pensadores que ocuparam seu rival.

Muito mais do que uma obra-resposta ao crítico sergipano e suas considerações sociológicas sobre a formação de nosso país e da representatividade que sua “medida do mérito dos escritores” projetava, o livro de José Veríssimo veio formar a cristalização da crítica como algo diferenciado das meras elucubrações que as precediam: são ambos os livros e o confronto que marcou a história de seus autores o divisor de águas entre a fase romântica de se enaltecer autores e a crítica moderna, pois ambas as obras postulam métodos, procedimentos operatórios de análise definidos por seus autores. A superação desses mesmos métodos em nada diminui a importância desses dois críticos, pelo contrário, nos faz notar que com todas as deficiências de seus julgamentos, muitas vezes entremeados de questões pessoais, suas visões foram determinantes para que o processo crítico permanecesse.

Na introdução de sua *História*, José Veríssimo delineia seu método de análise de nossas letras, aliando, além do já supracitado elemento estético, o histórico. Precisou o historiador, nesse texto escrito em fins de 1912, estabelecer suas opções pela inclusão de seus autores. Estes seriam representativos pela importância estética e histórica, pelo que assumiram fazer em seu tempo, colaborando com o que o crítico chama “evolução” de nossa literatura. Assim, o critério histórico prevaleceria na inclusão dos autores da fase colonial, enquanto que o procedimento estético, por sua vez, eliminaria da obra os autores da segunda fase, a nacional. Os autores teriam importância como precursores, iniciadores de movimentos literários na fase formativa de nossa literatura e, quando essa já se mostrava nacional, teriam eles direito de

figurar na obra pelo que promoveram além de seu tempo, inscrevendo-se em nossa história como expressão de uma literatura viva. Muito mais do que catalogar numa série exaustiva nomes de escritores mortos, seu procedimento operatório privilegiaria autores que no decorrer de duas fases por ele assinaladas, a colonial e a nacional, promovessem o feitio literário como reflexo da evolução de nosso povo. A representatividade do cânone escolhido por Veríssimo projeta o papel do escritor como agente exemplar, o método na escolha desse cânone é o que o põe como uma espécie de complemento necessário à escritura de Romero: muito menos que opostas suas histórias não são excludentes uma da outra, chegando o crítico paraense a afirmar que suas opiniões sobre autores e a inclusão deles pode ter coincidido com as de outrem (VERÍSSIMO, 1963, p. 17).

A escolha pela exposição em períodos, por mais arbitrária ou didática que possa parecer, foi necessária ao crítico. Dessa escolha nos revela ele que titubeara entre a divisão por gêneros, ou pela cronologia.

Confesso haver hesitado na exposição da marcha da nossa literatura, se pelos gêneros literários, poesia épica, lírica ou dramática, história, romance eloquência e que tais, consagrados pela retórica e pelo uso, ou se apenas cronologicamente, conforme a sequência natural dos fatos literários. Ative-me afinal a esse último alvitre, menos por julgá-lo em absoluto o melhor que por se me antolhar o mais consentâneo com a evolução de uma literatura como a nossa, em que os fatos literários, mormente no período de sua formação, não são tais e tantos que lhes permitam a exposição e estudo conforme determinadas categorias. (VERÍSSIMO, 1963, p. 17)

Não é sem razão que essa escolha se reflete no subtítulo “De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)”, ou seja, desde a publicação do “medíocre poema” (VERÍSSIMO, 1963, p. 22) até a morte do romancista carioca. Os três séculos cobertos por Veríssimo mostram o processo de formação de nossas letras. Contudo seu método de exposição dos escritores escolhidos limitava-se mais às obras que à vida dos autores, e menos ainda as longas citações dos trechos de livros analisados, dissonância fundamental entre esse procedimento e o de Silvio Romero.

Sua análise inclui um breve esboço biográfico de seus escritores escolhidos, traçando um panorama das obras mais representativas deles, mormente no verso e na prosa, fazendo alguma alusão a outras atividades, como a dramática, a de historiadores ou de jornalistas. Depois de feita a

contextualização necessária partia o crítico às suas observações quanto ao caráter estético ou histórico dos autores. Da divisão de sua obra, a parte que a nós mais interessa e que tem um vínculo direto com nossa proposta é o capítulo 14 intitulado “Os últimos românticos I - Prosadores”, bem como o capítulo seguinte intitulado “O modernismo”. Desse capítulo até o final (sete capítulos no total) fará Veríssimo uma análise de escritores também salientados por Romero e por Lucia Miguel Pereira, com suas divisões e metodologias próprias. Para o propósito desse trabalho procuramos cotejar o estudo de Veríssimo limitando-nos aos escritores da prosa: Alfredo Taunay, Franklin Távora, Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Raul Pompeia e Machado de Assis.

José Veríssimo abre o capítulo 14 se referindo ao “Instinto de Nacionalidade” machadiano, censurando o escritor fluminense pelo fato de acreditar “que só nas obras consoantes àquele propósito (a nacionalidade) reconhecia espírito nacional” (VERÍSSIMO, 1963, p. 231). Para o crítico historiador, o sentimento de nacionalismo viria também, e, sobretudo, das guerras travadas em meados dos oitocentos. O campo de batalha perfazia uma vasta comunicação interprovincial, possibilitando a confraternização em torno do bem comum, a nação. Daí os que não largavam o livro pela espada bombardeavam o inimigo com estrofes tonitruantes. Como herdeiros de um romantismo que se dissipava ganhavam, dessa maneira, uma paixão nacional. Assim, as curtas considerações que se seguem sobre os escritores Taunay e Távora – comentários sobre seus estilos, sobre os pontos positivos e negativos em suas obras – estão recheadas de intenções de colocá-los como prenunciadores do naturalismo que viria.

O que o crítico paraense chama “Modernismo” tem uma diferenciação óbvia do que esse termo passou a significar entre nós. Para ele a última fase de nossa evolução nacional, ou seja, os escritores que vieram depois de Taunay e Távora, com seus quase realismos, atenderiam a determinada “superstição das ideias modernas” (VERÍSSIMO, 1963, p. 10). Assim, o Modernismo:

Para mim é o conjunto de ideias literárias, ou manifestando-se literariamente, influídas pela corrente geral de ideias filosóficas e científicas a que se chamou o pensamento moderno. (VERÍSSIMO, 1963, p. 10)

Para o crítico, a influência desse pensamento moderno tornava os intelectuais brasileiros quase todos livres pensadores. Essa tendência, verificada por Veríssimo, sobretudo durante a vigência do reinado de Pedro II, perderia a força pela inclusão da República, mingando-se tanto na política como na inteligência nacional. Isso de alguma forma moldou o pensamento no último quartel do século: o espírito científico engendrava uma consciência moderna, refletindo-se em nossa literatura, “que é a melhor expressão de nós mesmos” (VERÍSSIMO, 1963, p. 13).

Assim, no capítulo em que se debruça sobre esses escritores “modernistas”, José Veríssimo procura estabelecer e avaliar seu cânone, não sem antes fazer uma incursão sobre a figura de Tobias Barreto e sua Escola do Recife, a necessidade de mudança, da superação romântica que o professor Barreto e seus apaixonados discípulos vinham proclamar. Chegamos, após isso, ao naturalismo e ao parnasianismo propriamente ditos (excetuando-se o segundo de nossa comparação, por não ser parte integrante de nosso objetivo). Os escritores aqui contemplados são Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Raul Pompeia, ou seja, os únicos nomes que, segundo o crítico (VERÍSSIMO, 1963, p. 259), merecem ser historiados. Logo tenha feito as análises sobre a composição literária dessa tríade, o autor chega ao capítulo seguinte no qual faz considerações sobre a produção teatral da época, abrindo, na sequência, espaço aos publicistas, oradores e críticos. O capítulo final dedica-se a Machado de Assis, “percebido, a partir do seu momento, como culminância da literatura brasileira e parâmetro para o futuro” (BARBOSA, 2003, p. 38).

De ambas as obras – de Romero e Veríssimo – cabe ressaltar a escolha metodológica: sociológica e naturalista, de um lado, e uma tendência estética, de outro, esboçando, esse último um critério estilístico que permearia histórias literárias futuras. Além disso, suas escolhas canônicas foram mais ou menos repetidas ao longo das décadas subsequentes; seus estudos, além de inaugurar uma preocupação sistêmica com a nação, refletida nos escritores selecionados, foram parâmetros aos estudos literários destinados ao colegial e às faculdades vindouras; a influência de ambos deu a tônica sobre as correntes históricas de nossa literatura.

### 3.3.2 LUCIA MIGUEL PEREIRA: PRIMEIRO COTEJO

O livro que Lucia Miguel Pereira realiza faz parte, como já dissemos, de um projeto maior idealizado por Álvaro Lins, e que reuniria, sob diferentes assinaturas, uma história literária dividida em várias etapas. À crítica e historiadora ficou a incumbência de eleger, comentar e criticar os escritores da ficção (romances e contos) que agiram sobre o período compreendido entre 1870 e 1920. Para fins de comparação estabeleceremos primeiramente suas escolhas, a fim de descortinar as semelhanças e diferenças com seus predecessores, bem como enveredar por seu método de análise, tendo em vista as diferentes motivações que possibilitaram as três histórias da literatura.

Um dos primeiros procedimentos que devemos nos atinar é o da escolha de gêneros. Em primeiro lugar, Lucia Miguel Pereira rejeita o teatro da época, por não encontrar nele “relevo literário no período aqui estudado” (PEREIRA, 1988, p. 28). Com isso também concorda José Veríssimo (1963) dizendo que o teatro brasileiro tinha morrido junto com o romantismo, do qual era produto (p. 282). Silvio Romero, apesar de usar em sua *História* tanto o drama, como o gênero lírico e a prosa, e de escrever um capítulo específico sobre o teatro da época romântica, somente aponta em seu “Quadro Sintético da Evolução dos Gêneros – II Teatro”, algumas manifestações<sup>64</sup>, simples contribuições muito aquém do romance e poesia lírica da época em questão. Assim, para Lucia Miguel Pereira a “prosa de ficção” se limita ao conto e ao romance. Pareceu sempre existir um silêncio da crítica carioca sobre as produções teatrais, enfatizando muito mais o lado romanesco da literatura que as produções dramáticas. Em nossas leituras encontramos pouquíssimo material de Lucia Miguel no que tange ao teatro. Mesmo que tenha feito algumas curtas considerações sobre alguns dramaturgos em seus ensaios periódicos, foi pelo fato de eles serem também contistas e romancistas que isso se deu. Há, ainda, curtas passagens sobre o teatro nas biografias de Machado de Assis e de Gonçalves Dias. Esse “sintoma”, se por um lado revela certa reticência ao

---

<sup>64</sup> Esse quadro evolutivo dos gêneros foi colocado postumamente por seu filho, Nelson Romero, seguindo o plano inicial de Silvio. Constan no período os nomes de Oliveira Sobrinho, Domingos Olímpio, França Júnior, Artur Azevedo, Pinto Paca, Aluísio Azevedo, Luís Piza, Artur Guimarães, Oscar Guanabara, Coelho Neto, Goulart de Andrade, Oscar Lopes e Quaresma Júnior.

teatro brasileiro, por outro já indica que sua opção necessariamente se vinculava a seu gosto.

Nessa questão estrutural já encontramos diferenças com as histórias previamente citadas: ambas as obras dos historiadores acima referidos permitem vislumbrar as produções teatrais, embora não perfaçam o período a nós interessante. Estabelecida essa diferenciação prévia, podemos aludir ao seu procedimento analítico.

Lucia Miguel Pereira, na introdução de sua *Prosa de Ficção*, procura estabelecer qual será a metodologia aplicada para o estudo da época assinalada. A escritora hesita entre os conceitos “estéticos” e “históricos”. Citando Croce, fala do perigo duplo do historicismo e do esteticismo e elucida o leitor com a exposição de um conceito, se não vago, certamente evitado pela crítica da segunda metade do século XX: o gosto. Esse elemento subjetivo, aliado à pesquisa histórica das condições em que a obra foi elaborada e, por último adicionando e essa equação às doutrinas estéticas teria o crítico, segundo ela (PEREIRA, 1988, p. 13) o verdadeiro juízo sobre a obra de arte. Logicamente ela tem o cuidado de explicar que esses três fatores não têm necessariamente o mesmo peso: dependendo da circunstância o crítico optará por um critério relativista de teor histórico quando a obra se inscrever nas condições que permitam essa avaliação, como é o caso de por ela citado Joaquim Manuel de Macedo com o primeiro romance feito num país sem tradição romanesca; ou, quando for o caso, se aparelhará do elemento norteador estético, quando a obra por si mesma suplantar a noção de gênero em seu país, podendo rivalizar e ser comparada com escritos de outras nações. Infelizmente, nota a crítica, nosso Brasil na época estudada não apresentava muitos “escritores de grande mérito” (PEREIRA, 1988, p. 14), ficando como opção do crítico relativizar seus critérios e encontrar em escritores ditos menores o reflexo das tendências que ajudaram a fazer. Tal é o caso da *Prosa de Ficção*: um estudo pensado, excetuando-se Machado de Assis e Lima Barreto, sobre escritores à margem dos compêndios literários.

Importante, primeiramente, compreendermos a época em que ela se debruça.

Certo sentimento cosmopolita dominava as tendências da época, substituindo o bovarismo do segundo reinado. Num Brasil que trocava a

Monarquia pela República e que alterava consequentemente os padrões de vida pelo influxo das importações culturais e teorias filosóficas estrangeiras não é notório o fato de que a literatura da época refletisse tendências mais interessadas na análise comportamental, pendendo para um pseudo-realismo pessimista, que à imaginação prosaica. Vivíamos, segundo a análise inicial da época proposta por Lucia Miguel Pereira, um “cosmopolitismo republicano”.

Cosmopolitismo que levou, por exemplo, os nefelibatas a se encerrarem em problemas estéticos e a se alhearem do seu meio, trazendo, para um país em construção, o bizantinismo próprio das sociedades decadentes. O Brasil, que parecera tão ilustre aos românticos, já não interessava tanto aos escritores que o sabiam inculto, quase analfabeto. (PEREIRA, 1988, p. 19)

Silvio Romero acreditava que o caráter psicológico do brasileiro era condicionado por fatores mesológicos, étnicos e morais (os fatores sociais, o nível educacional) sendo a contribuição cultural do escritor como agente transformador o que o fazia digno de ser considerado; José Veríssimo atentava para a “informidade” (VERÍSSIMO, 1963, p. 11) do pensamento brasileiro da época que, incerto, não assumia jamais uma modalidade formal e distinta com as expressões que viriam de fora. Lucia Miguel Pereira dizia em seu prefácio (PEREIRA, 1988, p. 20) que “somos um povo pouco imaginativo”. Essa escassez imaginativa, segundo ela, se devia ao fato de os brasileiros da época se debruçarem muito mais na realidade dos fatos que na fabulação. A insistência dos três críticos parece ser a caracterização psicológica do intelectual brasileiro daquele período: afeito às imitações europeias – menos por se acharem europeus que por acreditarem que de lá viriam as inspirações e ensinamentos – nossos escritores plasmavam o jeito europeu de escrever, descambiando, por exemplo, na maneira “postiça” de se manifestar literariamente. O romantismo resolveria o caso abraçando essas importações; os escritos da década de 1870 em diante denotariam uma “pobreza de nossa ficção”, muito embora “não se possa esperar de um povo jovem grande riqueza literária” (PEREIRA, 1988, p. 20).

Não possuímos senão raríssimos livros de aventuras nem termos novelas policiais é sintomático. A vida familiar e quotidiana tem sido o mais constante tema dos ficcionistas que não enveredaram pelo regionalismo, pelo menos na época aqui examinada. (PEREIRA, 1988, p. 21)

Essa mesma época, se por um lado revela esse “sintoma” de ver na vida corriqueira os temas propícios às construções romanescas, por outro, enfatiza a necessidade de alguns escritores do período de ultrapassar o romantismo idealizador.

Machado de Assis lamentava a falta de romances de análise, atribuindo à nossa adolescência literária; Franklin Távora, tentando destruir José de Alencar e para isso se unindo ao luso José de Castilho, proclamava a necessidade da observação. (PEREIRA, 1988, p. 31)

Precisou a crítica, pelo critério histórico, resgatar nomes que influíram de maneira mais ou menos decisiva para as correntes da época. Sua pesquisa inicial levantou mais de duzentos nomes no período examinado, ficando à escritora a tarefa de escolher entre eles os que figurariam em seu trabalho. A reunião de “escritores de índoles tão diversas” (PEREIRA, 1988, p. 24) foi norteada pela tendência entre eles de fugir ao idealismo obedecendo às ideias de seu tempo: um tempo em que a razão estava sobrepujando a emoção, em que os critérios objetivos tomavam o lugar da declamação, um reflexo mais do tempo que dos escritores. Localiza ela três tendências predominantes em nossa literatura: a psicológica, a naturalista e a regionalista, enfatizando que as três convergiam para a posição realista caracterizadora do período na prosa. Basicamente temos, assim, o critério de seleção canônica da obra.

Norteados pelo nacionalismo, fosse ele com referência à contribuição à Pátria ou pelo caráter estético, os historiadores Sílvio Romero e José Veríssimo escolheram os seus cânones, conformando-os de acordo com sua representatividade. Lucia Miguel Pereira procurou investigar no período os autores que refletissem as tendências acima indicadas. Contribui assim, mesmo que esse não fosse o objetivo, a refazer uma leitura dos cânones estabelecidos desde as histórias pré-romerianas e que seria revisto (ampliado ou diminuído) pelas leituras de Romero e Veríssimo (BARBOSA, 2003, p. 28). A implantação canônica de escritores de nossa história pela dupla seria mais ou menos seguida pelos professores universitários até a publicação da terceira edição da *História da Literatura Brasileira, seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck Sodré (ALENCAR, 1963, p. xii). Diferenciados os planos das obras dos três historiadores (Romero, Veríssimo e Pereira), Lucia Miguel faz a eleição de seu rol, lembrando que tratava de uma história dentro de uma



história maior, sem as preocupações de seus predecessores, quais sejam, separar uma literatura que nos fosse própria, longe do lusitanismo e afirmadores de uma brasilidade. Sua contribuição vem dar novas luzes a escritores esquecidos, bem como reler alguns já consagrados por outras histórias<sup>65</sup>.

Sua *Prosa de Ficção* se divide em oito capítulos, tendo por plano da obra um panorama traçado sobre os escritores do momento, ficando somente analisados os mais importantes. Obedecendo a um critério cronológico nas exposições, a crítica dele muitas vezes se esquia por preferir o agrupamento por tendências. A biografia de cada escritor selecionado antecede as exposições.

Iniciamos com o primeiro capítulo intitulado “Ecos românticos, veleidades realista”. Temos aqui a opção da crítica em contextualizar a época em que já apareciam, saindo de um romantismo que se enfraquecia, os primeiros escritores com tendências realistas. Para isso foi necessário fazer as ligações necessárias com autores que ainda representavam o período, mostrando como seu “eco” ainda se fazia ouvir nos primeiros regionalistas. É assim que aparecem os nomes dos escritores Taunay, Távora e Inglês de Souza.

Quando a observação, subproduto da época romântica, se torna o produto principal trazendo a objetividade como parâmetro e quando a Corte, ditadora das convenções perdeu o mando literário, o racionalismo científico se foi aos poucos adentrando às produções romanescas do início do período. A consciência romântica afeita à emancipação literária perdia sua razão de ser.

Não se tratando mais de provar que não éramos portugueses da América, o acento tônico deveria deslocar-se do tipo representativo ou simbólico do elemento nativo para o indivíduo, das características gerais para as pessoais. (PEREIRA, 1988, p. 32)

Tínhamos, assim, os escritores de cunho campestre: espécie de agentes que operaram uma transição entre o romantismo e o naturalismo fugindo do

---

<sup>65</sup> Aqui não pretendemos um estudo extenuante de todas as histórias literárias que foram publicadas no intervalo entre Veríssimo e Lucia Miguel Pereira. Contudo, vale a pena lembrar da *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald Carvalho, publicada primeiramente em 1919, bem como da já citada *História* de Sodré. Ambos os livros tratam de Lima Barreto e Raul Pompeia, escritores que para Lucia Miguel Pereira (sobretudo o último) era necessário o “relativismo histórico” para colocá-los no rol selecionado.

primeiro por uma espécie de “desvio”, ou seja, seriam eles responsáveis pela criação de, depois do brasileiro, o nortista, o gaúcho, o matuto, “como se só por etapas nos pudéssemos aproximar do homem visto em si mesmo”, conclui Lucia Miguel (PEREIRA, 1988, p. 35).

O regionalismo, analisado pela escritora, daria os novos rumos que tomaria a ficção. Pela tangente do pitoresco, insinuava a observação (PEREIRA, 1988, p. 34; PEREIRA, 2005b, p. 62). Pela escolha dos temas os escritores regionalistas encontravam um caminho quando o próprio Machado de Assis “hesitava” (Idem).

Taunay é o primeiro analisado. Embora possa ser visto com um dos representantes do “romance rural” a análise feita sobre o Visconde mostra, assim como as exposições de Veríssimo e Romero, que o autor de *Inocência* fez sua melhor obra ainda na mocidade. Os romances que se seguiram não atingiram a representatividade daquela obra, comentário esse já assinalado pela crítica em outros ensaios, sendo o estudo encontrado em *Prosa de Ficção* uma confirmação do que já acreditava Lucia Miguel Pereira ser a contribuição de Taunay como um dos primeiros a projetar os rumos da ficção, a colocar a fala nos diálogos das personagens, a criar uma heroína típica do meio em que vivia e ainda não de todo livre dos “ecos românticos”, produto da natureza. Assim como acontece com Franklin Távora e Domingos Olímpio em estudos previamente realizados, a crítica hesita em classificá-los como os regionalistas, dando algumas vezes a designação de “ruralistas”, pois como dizia num ensaio de 1944<sup>66</sup> “O regionalismo puro, que estuda o homem comum, só viria mais tarde” (PEREIRA, 2005b, p. 63).

Seu estudo sobre a literatura se embasava sobre o conceito de romance, conceito esse do qual ela jamais se libertou, acreditando ele “Partindo da realidade ou da ficção, fruto da observação ou da imaginação, o romance só tem uma característica essencial: criar a vida, dar emoção da vida dentro do plano e das regras da arte” (PEREIRA, 2005a, p. 313), escrevia ela em 1941. Assim, o romancista que “lida com o material humano e não com ideias, precisa ter o respeito da vida” (1934), da vida em sua totalidade, e não “a vida ordenada em relação a uma doutrina” (idem). O bom escritor, dessa

---

<sup>66</sup> *De Peri a Jeca Tatu*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 2ª seção, p. 1, 1944.

forma, seria aquele que se encaixasse dentro da perspectiva romanesca de Lucia Miguel Pereira: o fator humano deve sempre prevalecer, a capacidade vital das personagens deve continuar além do fechamento do livro, a inscrição na posteridade de uma obra se deve ao fato de o romancista trabalhar bem seu material. Ainda em 1934 sob o influxo do pensamento católico comentava o *São Bernardo* de Graciliano Ramos acusando-o de ter como “único defeito ser bem escrito demais” (PEREIRA, 2005b, p. 108). Sua análise vai, entre balanços sobre a força de Paulo Honório, evidenciar a humanidade em sua composição, como “muito humano esse desejo de ser proprietário perto do lugar onde trabalhara como alugado”; ou “que figura bem construída, bem lançada, cruelmente verídica e muito humana mesmo em seus excessos, esse Paulo Honório”. Se mesmo que se libertasse dos ideais religiosos – cita Green, no final do ensaio, escritor católico, “mas um Green humanizado” – a concepção de vida humana como critério avaliativo se manteria ao longo de sua obra, pois ela daria uma verossimilhança, uma legitimação tanto às ações como às personagens. Prova disso aparece na introdução da *Prosa de Ficção*, editado 16 anos depois dos ensaios supra, na qual a crítica em comentário a uma citação de Forster sobre o gênero romance adiciona:

Esses regatos, nascidos de todas as fontes de emoções e de conflitos dos homens, que do mesmo passo alimentam o romance e lhe dissolvem os contornos, mostra como se acha (o romance) intimamente ligado à vida, sem perder a sua natureza de obra de arte. Ainda que, pelos aspectos artísticos, transcenda o seu tempo, pelos humanos se lhe vincula indissoluvelmente. (PEREIRA, 1988, p. 14)

Assim temos a ligação intrínseca da obra romanesca com seu tempo a partir dos aspectos humanos; a ultrapassagem do tempo em que foi escrita pelos aspectos artísticos, ou “arte de criar ressonâncias” (PEREIRA, 1988, p. 39). O critério romanesco como validação da inclusão e avaliação dos escritores não se parece ter alterado ao longo da trajetória de Lucia Miguel Pereira. Em *Prosa de Ficção*, opta por diferenciações estruturais em relação à forma novela, embora essas diferenças “pertencam mais à crítica que à história literária” (PEREIRA, 1988, p. 27):

Parecem, entretanto, mais ou menos assentadas as seguintes características: a novela, sobretudo narrativa, reconstitui fatos passados e acabados, enquanto o romance, sobretudo psicológico, apresenta sucessos e criaturas que se vão desenrolando e formando aos olhos do leitor; a novela se desenvolve num único sentido, ao passo que o romance comporta desvios e ramificações; na novela o

acento tônico recai sobre os acontecimentos, no romance sobre as personagens. (PEREIRA, 1988, p. 27)

Moldados o critério estrutural, resta à crítica aplicá-los aos escritores da sua *História*. No caso do Visconde de Taunay, entendemos assim o porquê de somente ser *Inocência* o romance que se enquadra como melhor. Silvio Romero, e depois dele, José Veríssimo tinham opinião semelhante, embora chegassem à mesma conclusão se utilizando de critérios diferenciados. José Veríssimo aponta nele o “Instinto de Nacionalidade”, apesar de ser o escritor de “procedência francesa e ser de raça um puro europeu” (VERÍSSIMO, 1963, p. 233), encontrando o crítico o critério nacionalista, dizendo que o romancista era “um genuíno brasileiro de índole e sentimento” (VERÍSSIMO, 1963, p. 234), feição de qual sua literatura, sobretudo *Inocência*, transmite a sinceridade. Romero, irritado, via em Taunay uma tendência em colocar personagens ridículos germanizados, geralmente com intuito depreciativo, sobra das lutas ideológicas teuto-francesas da segunda metade do século dezenove, e Taunay, “francês de origem, detestava as gentes alemãs, a sua cultura, a sua intuição das coisas” (ROMERO, 1960, p. 307). Contudo, embasado por seu critério nacionalista via em Taunay um dos “nacionalistas mais extremados de nossa cultura” (ROMERO, 1960, p. 1493), razão mais do que suficiente para o seu estudo.

A decadência na obra de Taunay era pela crítica explicada pela infidelidade aos temas rurais, “a que tão bem se adaptara o seu feitio” (PEREIRA, 1988, p. 39). Nesse feitio ela encontrava a “vida” e o “humano” que tanto apreciava coisa que o romancista se deixou perder ao longo do caminho: só em *Inocência* tinha o autor liberdade de movimentos colocando nas personagens uma simplicidade autêntica. A heroína de Taunay tinha naturalidade, pois fora concebida com sinceridade. A produção do Visconde – ela a chama novela – conseguiu seu mérito.

Em Franklin Távora sua análise se comporta na oposição do termo romance para ambos os escritores. Ao fundador da “Literatura do Norte” tinha Lucia Miguel, fazia tempo, grandes hostilidades. Em 1941<sup>67</sup> escrevia que em Franklin Távora não havia “nem vida, nem arte” (PEREIRA, 2005a, 313).

---

<sup>67</sup> *Três romancistas regionalistas: Franklin Távora, Taunay e Domingos Olímpio*. In Revista do Brasil. Rio de Janeiro, nº35, pp. 86-96, ano IV, 1941.

Naquela época, como ela mesma declara, não conhecia o “melhor livro do autor, segundo José Veríssimo” intitulado *Casamento no Arrabalde*, acabando por fazer sua crítica embasada somente na leitura de *O Cabeleira e Lourenço*. Destes só analisa de fato o primeiro, evidenciando não se tratar de um romance, mas um livro de crítica social, um péssimo romance histórico. Ela que em princípio “não tinha o menor desejo de travar agora relações com o detrator de José de Alencar” (PEREIRA, 2005a, 313) precisou, para a composição de sua *História*, ler seu principal trabalho. Precisava o romancista de um critério inclusivo de seus livros, e esse nos parece ser o mesmo “desvio” já salientado em Taunay – o uso do pitoresco como característica romanesca – para Távora caracterizado como a vertente histórica que se seguia em seus romances. Assim, um romancista histórico era incluído, muito embora se esforçasse a crítica em lhe diminuir o que este entendia ser literatura.

Para Franklin Távora “o romancista moderno deve ser historiador, crítico, político ou filósofo” (PEREIRA, 1988, p. 46) e desses quatro caminhos por ele apontados escolheu a história, querendo ser “historiador moralista”, uma grave limitação para o romancista. Assim o gênero que o escritor adotou – o romance histórico – era o responsável pelas deficiências desse autor.

O romancista histórico terá que ser ao mesmo tempo um colorista, para dar relevo ao ambiente, e um analista, para comunicar às figuras reações humanas que se sobreponham às peculiaridades do tempo. Faltando a primeira qualidade, a obra não atingirá a finalidade precípua, a reconstituição do passado; faltando a segunda, será mais uma crônica romanceada do que um romance. Creio ser este o caso de Franklin Távora. (PEREIRA, 1988, p. 46)

Contudo, o escritor que decidiu seguir o caminho da história fazendo mais crônicas romanceadas que romances propriamente ditos figurou como o fechamento de seus “ecos românticos”. A isso se deve, como já apontamos, o critério seletivo de serem representantes em seu tempo de um ideal maior. Lucia Miguel Pereira recorreu ao relativismo histórico para inclui-lo, e o *Um Casamento no Arrabalde* foi sua única obra digna de valor. Com isso parece a crítica discordar de José Veríssimo e Silvio Romero, ambos os historiadores sobrelevando o papel do romancista. Romero, principalmente, ao dizer que “Alta é a importância de Franklin Távora, pois lhe cabe um posto notável entre os mais distintos romancistas do Brasil até os dias de hoje” (ROMERO, 1960, p. 1485). Muito da simpatia de Silvio Romero para com Távora residia no fato

de o escritor cearense não “abaixar a cabeça” aos “literatos de ofício” (ROMERO, 1960, p. 1488), escritores provenientes da capital – o faccioso público a que se referia o crítico sergipano, tendo Távora “a coragem de falar em literatura do Norte”.

Outros críticos como Heron de Alencar viram em Távora “um mau romancista, sem imaginação, sem capacidade inventiva” (Apud SODRÉ, 1964, p. 325). Com isso não pretendemos dizer quem está certo ou errado, mas evidenciar as escolhas de nossa tríade quanto ao papel dos escritores selecionados. No caso de Lucia Miguel, apesar de toda a hostilidade, mereceu o nome do romancista figurar mais como uma veleidade realista, que como um dos ecos românticos, prefigurando uma tendência naturalista (PEREIRA, 1988, p. 53). Com o estudo desses dois escritores fechava-se um ciclo pendente para a observação, uma época de transição entre o romantismo propriamente dito e a afirmação da pesquisa psicológica, substituindo a inventividade dos textos românticos por escritos que se debruçavam mais numa realidade. Essa tendência se canhestramente se inicia com os dois escritores aqui analisados será muito melhor empregada em autores de outro período, que merecem um capítulo à parte em sua história. Temos até aqui o seguimento do plano inicial de se colocarem três aspectos – o regionalista, a análise psicológica e a naturalista. Lucia Miguel Pereira dá sequência a ele no capítulo seguinte.

Este se chama “Pesquisas psicológicas” e tem por introdução considerações acerca não só da literatura que se afirmava entre nós com o lançamento dos livros de Machado de Assis e Aluísio Azevedo em 1881, mas, também, sobre os procedimentos críticos adotados por Tobias Barreto e seu discípulo Sílvio Romero, bem como de José Veríssimo e suas incursões pela crítica literária. Tanto o naturalismo crítico que se fazia com esses escritores, pendendo entre Pernambuco e Ceará, como os centros de resistência ante aos desmandos literários da Corte, como a literatura de ficção se apresentando, por outro lado, por escritores que confirmavam o caráter anti-provinciano de seu tempo foram participantes desse palco de batalha que no Brasil veio a ser as duas últimas décadas do século XIX. Graças ao trabalho crítico de Romero e Veríssimo, conclui a ensaísta “a literatura como que ganhou o respeito dos outros e a consciência de seu valor” (PEREIRA, 1988, p. 57). Assim, o movimento de tomada de consciência nacional iria descambar numa crítica

científica, como já vimos, bem como numa literatura heterogênea em suas possibilidades, porém convergente no aspecto objetivo com que agora tratava dos temas.

Estamos na análise machadiana. O critério para a inserção de Machado de Assis, cediço comentar, é o estético. Para o autor de *Quincas Borba* não precisou Lucia Miguel recorrer ao socorro de nenhum relativismo histórico: ele, por si só o representante de toda uma escola e maior ídolo literário de nossa ensaísta, permanece como centro canônico de sua crítica. Contudo, afora a comparação que será feita com as outras *Histórias* precedentes faz-se necessário uma incursão por ensaios outros a que Lucia Miguel Pereira dedicou a Machado de Assis, bem como sua biografia sobre ele para, a partir do cruzamento de outras apreciações percebermos como se deu a tarefa de inclui-lo na *Prosa de Ficção*. Para alguém que já tanto havia escrito sobre o escritor fluminense essa incumbência parece-nos mais de relevante dificuldade que de somenos importância, pois apreciar o mesmo objeto sobre tempos vários denota se não uma tendência à repetição das valorações, um compromisso em reler algo tão presente em sua formação leitora.

Machado de Assis “soube fixar o caráter de sua terra e de sua gente sem se perder no regionalismo” (PEREIRA, 2005a, p. 232), escrevia Lucia Miguel em 1934, num ensaio para a *Gazeta de Notícias*, jornal que colaborava esporadicamente naquela década. Às vésperas de lançar sua biografia sobre o autor de *Memorial de Aires*, a crítica enfatizava, a despeito de todas as acusações de Machado de Assis ser um escritor “estrangeiro”, que “Não há, sob certos aspectos, escritor mais brasileiro do que ele (...)”, atribuindo-lhe a “glória de ter quase criado uma língua, de ter escrito em brasileiro antes de ninguém”, sendo, por essa lógica, cronologicamente o “primeiro escritor brasileiro” (PEREIRA, 2005a, p. 232). Irrupções apaixonadas à parte, Lucia Miguel dezesseis anos antes da publicação da *História da Literatura Brasileira: Prosa de Ficção* já dava mostras do tom ensaístico que assumiria no tratamento de seu ídolo literário. Nesse livro, seguindo um tom mais analítico e se distanciando, sempre que possível, de seu objeto, Lucia Miguel é um pouco mais cuidadosa ao se posicionar frente ao brasileirismo de Machado. Diz que a acusação de ser pouco brasileiro é “gratuita e superficial”, posto que sua obra “quer pela língua, quer pelo ambiente, quer pela índole de personagens reflete

– sem copiar servilmente – o meio social do Império dos primeiros anos” (PEREIRA, 1988, p. 60). Daí a outorgar a Machado de Assis o grau de “primeiro escritor brasileiro” já vai alguma distância – tanto do posicionamento da crítica que munida de uma paixão colocava seu ídolo como o primeiro a usar a “língua brasileira” e agora revia seus conceitos se colocando mais cautelosamente, quanto de uma leitora agora mais experiente que se obriga a reler o escritor, tentando posicioná-lo a partir de um critério mais científico. Seja como for, a verdade é que ela nunca se desapegou da tendência de classificá-lo como uma “exceção” na literatura brasileira.

Se a seguirmos na cronologia, outro ensaio<sup>68</sup> caracteriza o escritor a partir do que chamou (várias vezes) o “enigma”<sup>69</sup> Machado de Assis. Ora, como um escritor mulato saindo da classe mais humilde, tipógrafo, um nevropata introvertido, epilético gago, desabrido, impulsivo e superexcitado vem a ser o maior escritor do Brasil foi muitas vezes o caminho inicial pelo qual ela se enveredou na tentativa de pesquisar esse espírito que tão bem soube criar tipos, impondo-lhes humanidade (critério fundamental, para ela). Sua biografia sobre Machado de Assis confirma isso.

Publicado no ano de 1936, *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* vem, desde seu início, proclamar qual critério seria usado pela biógrafa, a interpretação: “Sua biografia há de ser uma interpretação. Interpretação de Machado de Assis devia ser o título desse livro.” (PEREIRA, 1949, p. 15) De fato, para uma escritora que via seu autor envolto em mistérios, sendo que “há nos seus livros muito de autobiográfico” (PEREIRA, 1949, p. 15) o entendimento de Machado de Assis: o homem e o escritor que estavam inteiramente ligados, só se poderia realizar por meio interpretativo. Numa época em que as biografias estavam em moda, pela revitalização cultural de pessoas ilustres, a inserção de um estudo sobre o pai da moderna literatura brasileira vinha se assomar aos desafios que a ensaísta encontrava em plena década de 30. Como apontamos em capítulo específico, foi durante essa época que Lucia Miguel Pereira escrevia para o *Boletim de Ariel*, sendo a única crítica mulher que ombreava com vários pares as apreciações sobre nosso mundo e

<sup>68</sup> *Quando ouvimos falar de um self made man...*In: Gazeta de notícias. Rio de Janeiro, 15\09\1935.

<sup>69</sup> “Machado precisava ser adivinhado, sua obra precisa ser relida, penetrada pelas entrelinhas, pelos subentendidos”. (PEREIRA, 1988, p. 73)



cultura. Vinda de dois romances não muito bem recebidos, a autora resolveu concretizar um sonho de longa data: biografar nosso mais importante escritor, se valendo disso de uma maneira um pouco diferenciada das biografias vigentes, proporcionando um estudo crítico, daí sua explicação quanto à necessidade de o estudo ser antes uma interpretação do homem em seu tempo.

Em *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*, Lucia Miguel Pereira retifica algumas de suas exposições feitas sobre o “Bruxo do Cosme Velho”, geralmente as de caráter biográfico<sup>70</sup>, embora muitas outras também aparecessem, essas tocando o aspecto íntimo do escritor – tentativa dela em penetrar, interpretar seu biografado. Seu *modus operandi* é um percurso interpretativo psicológico, procurando ver na vida de Machado de Assis elementos geralmente exemplificados por passagens de seus textos de ficção. Não é difícil ver Machado de Assis em Brás Cubas, as alusões críticas ao cientificismo vigente – e caracterizador de Machado – na teoria do Humanitismo de Quincas Borba; os amores não correspondidos do “pobre mulato” nas caracterizações femininas que vão aparecendo ao longo da trajetória machadiana, ou no seu “diário de saudades” (PEREIRA, 1949, p. 129) intitulado *Memorial de Aires* como “um livro autobiográfico em que cantou o seu amor conjugal” (PEREIRA, 1949, p. 86): “Leia-se Carolina e Machado onde há Carmo e Aguiar, e ter-se-á a descrição do lar de Machado de Assis, desde a primeira casa, na rua dos Andradas, até a última, no Cosme Velho”. (PEREIRA, 1949, p. 86)

Contudo, busca ela principalmente sua caracterização psicológica do autor na doença, a epilepsia. Embasada nos estudos de Mme Minskowska e no psiquiatra Alfred Adler<sup>71</sup>, Lucia Miguel Pereira encontra muitos dos traços característicos do homem machadiano como reflexos que tanto a neuropatia quanto a gliscóide tendem a lhe afetar. Assim, a timidez de Machado é contrabalançada com uma vontade de “se agregar” (PEREIRA, 1949, p. 41),

<sup>70</sup> Como por exemplo, quando alude a Machado como “sacristão”, em 1934, quando da apreciação do estudo feito por Alfredo Pujol sobre o autor de *Dom Casmurro*. Na biografia machadiana, mudando de posicionamento, sustenta que a tradição de imputar a Machado de Assis a sacristia se deveu ao próprio Pujol, fato que segundo ela não se confirma pelas “pesquisas cuidadosamente feitas” (Cf. PEREIRA, 1949, p. 34).

<sup>71</sup> Fundador da psicologia individual. Lucia Miguel vê na “lei das equivalências das janelas”, de Brás Cubas uma aplicação *avant la lettre* da teoria das compensações do psiquiatra austríaco. (PEREIRA, 1949, p. 151)

vontade essa “fruto daquela afetividade viscosa e colante da constituição epilética” (Idem)<sup>72</sup>. Por isso, segundo ela, Machado tinha fixações por agremiações literárias, todas fracassadas com exceção da Academia Brasileira de Letras, ou seja, “parecia estar sempre à cata de companheiros” (PEREIRA, 1949, p. 49). E conclui que “Um psiquiatra veria sem dúvida nessa atitude (gregária) uma manifestação típica da luta dos dois temperamentos mórbidos que se chocavam nele, o do introvertido e o do epilético” (PEREIRA, 1949, p.60), chegando a ver na caligrafia de Machado “onde se lhe expandia o nervosismo em rabiscos incríveis, em borrões de todos os feitios” (PEREIRA, 1949, p. 54).

Assim, muito do “enigma” Machado de Assis vinha escondido sob uma casca construída, segundo o entender da crítica, pela nevropatia, epilepsia e gliscóide.

Para bem entender Machado de Assis, é preciso não esquecer de que ele foi um nevropata, movido pela “sensação de insegurança que impele o nervoso, por assim dizer, para os braços das ficções, dos ideais, dos princípios, e o obriga a procurar uma linha de orientação<sup>73</sup>.” Essa busca de uma segurança que lhe falta leva o nervoso, ainda segundo Adler, a tentar uma compensação criando “um ideal de personalidade, síntese de todos os dons e de todas as possibilidades de que se julga frustrado”. Foi, mais ou menos, o que se deu com Machado de Assis. (PEREIRA, 1949, p. 15)

À opção da crítica em “interpretar” a psicologia de Machado de Assis se enveredando pelo fator “doença” deve ser somada “ao drama pessoal”: ter sido um mulato e pobre. De fato, a caracterização da mulatice machadiana como um dos elementos que o faria querer ascender socialmente são reiterados pela crítica em estudos posteriores. Designações como “esse mulato”, “esse homem feio e gago”, “esse bicho de concha”, “esse nevropata”, “o esquizoide”, “esse tímido”, “esse introvertido” abundam nessa sua biografia, cacoete que levaria mais de uma década para a biógrafa se libertar.

Para ela a “suavidade” e a “mansidão” de Machado de Assis se deviam ao fato de além da epilepsia ter abrandado sua introversão, a arte ter feito seu papel. Descobrimos o homem a partir de seus livros: ao mesmo tempo um

<sup>72</sup> Vindo da leitura de Minskowska, “a grande autoridade em epilepsia” (PEREIRA, 1949, p. 41). Para a psiquiatra polonesa o termo “afetividade viscosa” tem a ver com um apego ou fixação, uma “ideia fixa”.

<sup>73</sup> Extraído o comentário de Alfred Adler – O comportamento nervoso. Lucia Miguel não deixa a indicação bibliográfica.

fraco e um forte; fraco porque era “enleado pela timidez”; forte porque tinha “uma vontade muito ambiciosa e um raciocínio muito independente” (PEREIRA, 1949, p. 14), sendo seus livros suas “válvulas de segurança” (PEREIRA, 1949, p. 75). Assim, tem ela por tarefa fazer “viver” o artista pelo homem, através de sua obra.

Essa tendência psicologizante profundamente acentuada nas análises de Lucia Miguel Pereira em sua biografia, certamente fruto das leituras propiciadas pela biblioteca de seu pai, se tem por um lado uma delimitação consoante com seu plano de trabalho, qual seja, entender o homem, contextualiza-lo em função de seu “drama pessoal”, por outro lado corre o risco de se cair num reducionismo cientificista. O Conselheiro Aires, por exemplo, é visto várias vezes como “sósia” de Machado de Assis; Brás Cubas é o primeiro “dos tipos mórbidos em que Machado de Assis extravasou as próprias esquisitices de nevropata” (PERERIA, 1949, p. 147). Se “como muitas de suas criaturas, ele era um dissociado” (PERERIA, 1949, p. 154) esse homem, segundo ela, poderia ser explicado pelo comportamento “doentio” (p. 88) inclusive no que se refere aos seus temas com a constância de a eles se voltarem continuamente. Sílvio Romero (1960, p. 1506) se referia a isso como um tartamudeio: “Machado de Assis repisa, repete, torce e retorce tantos suas ideias e as palavras que as vestem, que deixa-nos a impressão dum tal ou qual tartamudear”; Lucia Miguel via esse retorno às ideias e aos temas como mais “um traço de gliscróide” (PERERIA, 1949, p. 103 e 151).

Assim, os fatores “doença” e “mestiço” são em boa parte da interpretação da crítica o meio de se compreender Machado. Esses “dois perigos que o ameaçavam” (p. 54) dariam ao homem um “ar distante” e um “temperamento aristocrata” enquadrando-se inteiramente no ideal de ascensão do escritor que “lutava contra os impulsos dos nevropatas e o espevitamento dos mestiços” (Idem). A mulatice que, segundo ela, era um dique contra a ascensão (ou aburguesamento, como às vezes se refere) de Machado de Assis agia nele como uma lembrança que precisava ser esquecida. Quando se casou com Carolina Novais em 1869 teria ele abandonado sua madrasta Maria Inês, cortando “violentamente as amarras com o passado” (p. 92) certamente uma ingratidão que atenuaria tanto “o sentimento de inferioridade despertado pela lembrança da origem humilde”, quanto “aquela necessidade de se sentir

integrado no ambiente” (p. 92). O que a nós interessa é como a crítica vê essa separação, como um fator propulsor e explicativo dos temas posteriormente por ele trabalhados, como a mudança de classe social.

No momento, essa separação fria e voluntária não o parece ter feito sofrer; mas causou-lhe um mal estar íntimo, um remorso subterrâneo que explodirá, depois de longo trabalho interior em *A mão e a luva*, em *Helena*, em *Iaiá Garcia* (...) todos girando em torno do problema de hierarquia social, do direito, para o indivíduo, de mudar de classe, da luta entre a ambição e o sentimento. (PERERIA, 1949, p. 92)

Se a “psicologia de Machado de Assis só pode ser feita levando-se em conta a sua arte” (PERERIA, 1949, p. 75), esta se demonstrará, pelo menos em parte, devedora de um remorso do autor em relação ao abandono, se encarnando “nos tipos femininos, quando queria explicar fatos de sua vida” (p. 117). Assim as heroínas Guiomar, Helena, Estela, Lalau aparecem, segundo a crítica, como apresentações do autor discutindo os temas da ambição e hierarquia social. Muito mais que uma biografia, seu *Machado de Assis* é, também por essas escolhas, um estudo crítico.

Na década de lançamento desse estudo imperava no Brasil certa tendência a se biografar com vistas a uma formação identitária: fator sintomático para um decênio em que apareceriam os primeiros ensaios de interpretação nacional. Assim, investigar ícones formadores da nação era uma maneira de criar ambiguidades e possibilidades para as sociedades nacionais (GONÇALVES, 2005, p.4).

Nessa perspectiva, pensar sobre os usos e formas da narrativa biográfica, entendida como moderna, correspondeu à configuração de novas dimensões éticas e estéticas para um gênero há muito articulado à produção de fisionomias e retratos de personagens cujas vidas se imbricavam com a produção de imagens da nação. Somente nesses termos, acreditamos, podemos compreender alguns dos sentidos que conformaram não só o debate, mas no essencial, a própria renovação da escrita biográfica, entre tantas tematizações sobre ambiguidades e possibilidades da modernidade, no Brasil do entre-guerras. (GONÇALVES, 2005, p.3).

Assim, segundo Gonçalves (2005) a renovação da escrita biográfica como um dos sintomas da modernidade tinha seu aspecto ético. O comportamento do intelectual frente ao discurso autoritário do regime que se estabelecia na década de 1930 era o de buscar referências históricas que insuflassem perspectivas de rumo no indivíduo, sem deixar de ser, pela

pesquisa de um homem brasileiro em seu momento histórico, um ensaio interpretativo de nosso país.

Assim, a chave utilizada por Lúcia Miguel Pereira na apresentação de seu Machado de Assis, qual seja, a da biografia como uma interpretação, adquire pleno sentido e pertencimento às ambiências intelectuais de seu tempo. O sujeito individual Machado de Assis, configurado pela narrativa biográfica de Lúcia Miguel Pereira, foi o protagonista de uma humanidade contraditória e partida, a expressão efetiva e sensibilizadora do próprio calor da vida. (GONÇALVES, 2005, p.4)

Com essa contribuição para o ensaio brasileiro Lucia Miguel Pereira aplicava a interpretação como procedimento, se valendo da interconexão vida e obra do autor de Brás Cubas, fazia, pois, uma biografia moderna. Segundo Nicolson (*Apud* GONÇALVES, 2011, p. 126) um dos aspectos desse tipo de biografia que:

(...) seria sua elaboração narrativa, assentada em critérios para sua construção que deveriam possibilitar o ir além do meramente informativo, devendo causar uma resposta diferenciada no leitor, algo como uma impressão que afetasse sua percepção e experiência própria. Esse efeito sensibilizador e mobilizador só poderia ser obtido por meio de biografias nas quais o biógrafo realizasse uma interpretação convincente, de modo que o leitor pudesse também identificar o trabalho de criação literária então realizado.

Fez assim, dentro da década em que se delineavam tendências dos intelectuais em promover debates sobre o nacional, um trabalho de monta tanto pelo aspecto metodológico, embora às vezes falhe pela paixão em demasia que dá ao escritor, quanto por ser um trabalho literário, um ensaio, portanto.

Ensaístico também é o tom do *Prosa de Ficção*, embora de corte muito mais científico que sua biografia. Nessa *História* Lucia Miguel Pereira aborda – tanto pelo espaço reduzido ao autor destinado, quanto pela metodologia (estético-histórica) da obra – seu escritor de maneira diferenciada. Continua, todavia, a classificá-lo como escritor à parte nessa história, pois “Não teve predecessores que lhe explicassem como não teve, rigorosamente, continuadores que se mantivessem no alto plano em que tão à vontade se instalou” (PEREIRA, 1988, p.61). Contudo, no início de seu ensaio sobre o escritor já deixa uma das chaves pela qual abordará Machado, a saber, a da influência, muito embora elas “por mais ilustres que sejam, só fecundam aqueles que uma disposição interior prepara para as receber” (PEREIRA, 1988, p.61) sabendo ele a “cultura importada sem despersonalização, sem prejuízo

dos traços essenciais da índole nativa” (PEREIRA, 1988, p.69). Essa índole nativa, esse brasileiro de Machado norteará boa parte do ensaio. Nele ela debruça seu estudo no Machado de Assis da segunda fase especificamente<sup>74</sup>.

*Memórias Póstumas de Brás Cubas* fica sendo assim seu ponto de partida e de comparação. A isso se deve mais uma vez sua compreensão sobre o romance, sendo os publicados no Brasil anteriores a 1881 norteados por um fim comum: “o de buscar o homem brasileiro, nas suas origens selvagens, como fez José de Alencar, ou nos aspectos que foi posteriormente assumindo, como fizeram os demais” (PEREIRA, 1988, p.61). A diferenciação concerne no “homem brasileiro”: enquanto os predecessores românticos se preocupavam com o adjetivo *brasileiro*, Machado daria mais valor ao substantivo *homem*.

Sem nem por sombra desdenhar do Brasil, Machado não se sentiu adstrito às peculiaridades locais, porque a sua visão ia mais longe e mais fundo, as molas secretas das suas reações (PEREIRA, 1988, p. 65).

Assim, nessa universalidade machadiana Lucia adentra a autobiografia contida em *A mão e a luva*, em *Helena*, em *Iaiá Garcia* e em *Casa Velha*, enfatizando como houvera feito na biografia a questão da ascensão social, embora dessa vez não pretendesse expor o “drama” de Machado, o “drama do ambicioso, do homem superior vindo do meio humilde. O seu drama” (PEREIRA, 1988, p.65), como um remorso ao abandono da madrasta mulata, conquanto aluda ainda ao “remorso” e ao “rompimento com seu passado” (Idem). Mas o que separaria a última novela da primeira fase, *Iaiá Garcia*, de *Memórias Póstumas*? Além da influência, dos autores que tanto amava, ela repete o que já falara no seu estudo crítico-biográfico: a doença.

Sua saúde, sempre débil, passou nesse momento por uma crise mais grave. Além dos incômodos nervosos, sofria então de uma afecção intestinal, que o abateu e o impressionou ao ponto de dizer a um companheiro de trabalho: vou caminhando a passos largos para uma tísica mesentérica. (PEREIRA, 1949, p.125)

Devemos a segunda fase de Machado de Assis, a grandiosa e realista, a uma convalescença? Talvez sim, e é o que ela afirma mais a frente em sua

---

<sup>74</sup> Diferentemente de Alfredo Bosi, comparado à frente, Lucia Miguel Pereira acreditava na clássica separação da obra de Machado de Assis em duas fases, a saber, a romântica e a realista: “Começando a escrever antes dos vinte anos, só depois dos quarenta daria Machado a sua medida.” (CF PEREIRA, 1988, p. 64)

*Prosa de Ficção*, dizendo que o “longo retiro” propiciou-lhe uma solidão meditativa.

E é muito plausível que a longa convalescença lhe permitisse grandes leituras, que atuariam como um reativo sobre seu espírito, aguçando-o, libertando-o de entraves, despertando muita coisa adormecida, provocando ideias novas e obrigando à revisão das antigas. (...) A solidão e o exemplo alheio lhe conferiram a plena posse de si mesmo, a coragem de dizer o que sentia e pensava. Já não via o mundo com os mesmos olhos de dantes, com os olhos míopes afeitos aos aspectos convencionais, mas com a visão interior, penetrante e implacável. (PEREIRA, 1988, p.71)

A solução pode parecer um tanto mística, visto que sempre se referiu à existência de um Machado de Assis realista em germe no romântico “O autor de Memórias Póstumas de Brás Cubas existia no de Ressurreição como a Capitu da Glória estava na de Matacavalos – em germe” (PEREIRA, 1988, p.64)<sup>75</sup>. Contudo, pode ser que a doença tenha feito esse germe grassar.

A obra de Machado de Assis na sua fase madura é vista a partir de seu processo de composição, “ele parecia por vez estender-se, repisar os assuntos; na verdade, porém, era elíptico e reticente” (PEREIRA, 1988, p.73). A modificação do critério psicológico para um estético é visível. Passa ela agora, em contraste com Sílvia Romero, a analisar os tipos machadianos. Desloca-se ele, assim, na criação de figuras “largamente humanas”, em oposição àquelas personagens dominadas “pela natureza e pela ética convencional” (p.76), ou seja, os traços da personalidade dos caracteres machadianos são frutos do ambiente em que viviam das condições éticas que perfaziam a sociedade da época do Império (p.75), assim:

Suas personagens nunca são meros frutos do meio, porque ele não se esquecia de que há nos homens um núcleo irredutível, o qual, quer o chamemos alma, quer temperamento, representa o que possuímos de mais sólido e mais pessoal; mas refletiam, nas suas camadas exteriores, os contatos que sofriam. (PEREIRA, 1988, p. 76)

O “núcleo irredutível” que fazia as personagens “humanas”, tiradas do “plano da vida” e as jogava para um plano “universal”, apesar de serem elas “brasileiras” é o mesmo elemento que não reduziria o homem ao seu meio, mas o libertaria principalmente pela preocupação com o individual em face do social que o aprisionaria. Considerações desse nível permeiam toda a

---

<sup>75</sup> Citado de modo quase idêntico no prefácio de *Casa Velha*. São Paulo: Martins, 1943. Livro que graças à ela veio à luz depois de quase meio século.

ensaística de Lucia Miguel Pereira, dando vistas a um conceito caro e, portanto, reincidente em sua obra, a saber, a valoração do elemento humano ante o social. Tão “humano” que esse elemento acaba saindo do campo ideológico e adentrando sua análise estética. Pensava ela, – e esse pensamento é corroborado em *Prosa de Ficção* – que somente em face da pessoa enquanto ser que habita o mundo e sofre as consequências dele é que daremos a legitimidade da construção das personagens. Essa ideia - vinda de sua concepção de arte como salvaguarda do elemento humano<sup>76</sup>, vemos se repetir ao longo dos anos 30, quando uma conscientização materialista enfocava o romance como reflexo do humano, entendido aqui como “proletário”. Ora, se o que se compreenderia por humano antes do estopim realista era justamente o “burguês”, o romance que preocupava a crítica em sua época era uma redução do indivíduo a uma representação social. Assim, o que ressalta o elemento humano deve estar em relação mais da pessoa em função de sua natureza que do indivíduo em função de sua classe (PEREIRA, 2005a, p. 65). Logo, o critério ensaístico que sua escrita demanda se pauta numa busca que ora ela chama “alma”, “temperamento”, ora chama “espírito”, pensados em oposição ao materialismo proveniente da época em que se sedimentavam suas ideias críticas. O que possuímos de “mais sólido e mais pessoal” são refletidos pelas personagens machadianas. Personagens nas quais ele se debruçava para encontrar os elementos da alma humana.

Dentro, porém, do mundo burguês que descreveu, e que foi, afinal, o seu, não se contentou com as aparências; fixadas estas, inconfundivelmente, em poucos traços, ia além, muito além, abismava-se na contemplação das perspectivas inumeráveis da alma humana. Tudo o que o homem da época e das condições de sua criatura pode pensar, sentir e sonhar, ele o perscrutou. (PEREIRA, 1988, p. 77)

Logicamente que por si só esses personagens não seriam passíveis de análise. Por isso ela se dedica a pesquisar a relação deles com o tempo, com a natureza, com o homem e sua relação com a materialidade do mundo e uma metafísica quase que inexistente, posto que fora dos padrões do autor de *Helena*. Muito mais que simples compilação sobre escritos e datas, a análise

---

<sup>76</sup> “Pois que talvez só a sedução da arte, nesse mundo em que tudo vacila, consiga trazer um pouco de paz aos corações dos homens”. (PEREIRA, 2005a, p.47)



de Machado de Assis se pauta pela subjetividade de um “eu” analítico em confrontação com algumas chaves, como o egoísmo.

Egoísmo da natureza, que sacrifica o indivíduo à espécie; egoísmo da sociedade que, para manter os seus estatutos, não hesita em acorrentar as criaturas a situações desgraçadas; egoísmo da família, tudo subordinado às suas conveniências; egoísmo de cada ser, exigindo sempre mais dos outros muito mais do que lhes dá. (PEREIRA, 1988, p. 77)

Além do egoísmo, as famosas teorias machadianas da “equivalência de janelas”, a “teoria do medalhão”, a da “alma exterior” explicariam muito do comportamento dos personagens. Todas elas engendrariam a vaidade, o interesse pessoal de seus heróis, a mesquinhez, as incertezas, a conformação ante o cotidiano da vida. Além disso, como já fizera antes Romero, Lucia Miguel Pereira busca no *humour* machadiano elementos para sua análise.

Enquanto o mestre sergipano nega o conceito para a escrita de Machado de Assis, a crítica o retoma como um reflexo da famosa ironia presente nas construções do romancista e contista. José Veríssimo reconhece, mesmo na fase romântica de Machado uma “nativa ironia” e um “congênito pessimismo” no escritor (VERÍSSIMO, 1963, p. 315). É graças à ironia que os tipos machadianos não caem na caricatura; devido a ela que o analista e o criador podem concomitantemente apreciar sua obra, pois um distanciamento e uma proximidade para com o objeto são, pela ironia, equilibrados. Equilíbrio que permite não se cair nas malhas da simpatia nem somente na frieza da análise (PEREIRA, 1988, p. 97). As personagens machadianas, seguindo esse pensamento, podem ser estudadas pela ironia como entes aos quais a culpa não lhes pertence de todo: a vida, essa sim, é a culpada.

No fundo, a mestra de ironia desse perscrutador de vilanias foi a vida, cujas lições em parte adotou por lhe parecer que a grande culpada era ela. Por isso, se nos pormenores as suas personagens são muitas vezes repulsivas, contempladas em conjunto mostram-se sobretudo lastimáveis. É preciso não esquecer que Machado de Assis foi, no melhor sentido, um realista, e que tirou as suas figuras quase sempre da sociedade escravocrata e burguesa da qual, precisamente por não lhe pertencer pelo nascimento e por tê-la mirado como um ideal, desvendaria com mais nitidez as fraquezas. (PEREIRA, 1988, p. 97)

Essas preocupações em explicar o mundo machadiano pelas personagens com diversas chaves analíticas não foram sempre uma tendência que se mostrava na escrita da ensaísta. Os textos anteriores ao *Prosa de*

*Ficção* confirmam isso<sup>77</sup>. Todavia, essa análise, quer se mostre mais metódica ou mais científica, não deixa de continuar assumindo ares ensaísticos. Não somente pelos temas e pela preocupação, no caso de Lucia, em utilizar como próprio critério de análise a correlação da vida com a obra, mas, também, na conformação da escrita, nos constantes questionamentos, interpelações e considerações acerca dos entornos da obra machadiana. Misturando os temas pesquisados por diversas disciplinas, o ensaísta se mete numa convergência de saberes, propondo reavaliações. Vendo o ensaio como “atitude mental” Lucia Miguel Pereira se utiliza na construção textual de personalíssimas formas de abordagem de seu objeto: fosse pela doença como sintoma de um homem que utilizava a escrita romanesca como uma espécie de terapêutica; fosse pela atitude comumente feita por Machado de Assis em se teorizar sobre as misérias humanas com vistas à exemplificação de suas personagens a crítica analisa o homem e o escritor pelas diversidades que um eu pessoal (o ensaísta) é acometido. A impressão aliada à pesquisa e a abordagem do humano reiteram o ensaio como a forma harmonizadora.

As personagens e a vivência que elas pudessem sugerir – sobretudo na verossimilhança que as deixaria mais próximas à vida – foram uma preocupação de primeira monta para a ensaísta. A conformação com o próprio gênero romance, o qual faz, ao longo de sua trajetória, uma espécie de teoria, terá muito mais validade se os tipos criados pelo autor transparecerem mais vida e humanidade. Essas personagens refletiriam, positiva ou negativamente, o tempo em que foram escritos. Lucia Miguel Pereira, sempre catalogando o número de personagens bem ou mal sucedidos financeiramente, os doutores, as mulheres e os homens nas obras de seus autores, o fazia para buscar nelas a relação entre a vivência do escritor e a época que viveram.

Esse procedimento de catalogação de profissões das personagens verificado, por exemplo, em José de Alencar, iriam se repetir em ensaios posteriores ao *Prosa de Ficção*. Os estudos sobre as personagens doutores na obra de Machado de Assis, abarcando o romance e o conto já interessavam Lucia Miguel nos anos 30; a relação familiar das personagens, ou seja, como se comportavam elas no tratamento às mães, tias e sobrinhas e qual seria a

---

<sup>77</sup> Como o já estudado *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1936), além dos ensaios periódicos da década de 1930.

veracidade na composição familiar pelo número tão reduzido de filhos nas famílias machadianas foi escamoteada num brilhante ensaio de 1958, provavelmente um dos últimos editados<sup>78</sup>. Como agiam essas pessoas em face do mundo e da vida cotidiana, como o autor as fazia se mover nos intercursos de suas ficções era o que chamava a atenção de Lucia Miguel, sempre em conformidade com o gênero ao qual o autor queria escrever.

Se se pode definir o conto como flagrante de um indivíduo em determinada circunstância, ou sob determinado aspecto, e o romance como o processo da sua evolução através de circunstâncias várias em que apresenta aspectos vários, será lícito dizer que num se exerce a visão parcial e no outro a global. (PEREIRA, 1988, p. 99)

O conto, gênero que por tratar mais de pormenores do que das linhas gerais (PEREIRA, 1988, p. 97), era o que garantia a supremacia do Machado contista sobre o romancista. Por ser mais específico teria toda uma verdade do gênero a ser obedecida, razão pela qual acreditava que o conto de onde Lima Barreto tirara o sedutor de *Clara dos Anjos*, por exemplo, fosse mais convincente do que a novela homônima<sup>79</sup> (PEREIRA, 1948, p. 20). A forma conto daria muito mais realidade aos tipos de personagens com os quais o escritor lidava. No caso de Machado de Assis que, apesar de seus romances serem o que de melhor tínhamos até o momento, era no conto que ele demonstrava ser insuperável. Daí os estudos dos caracteres enfocando também as peças curtas, muitas vezes deixadas, se não de lado, pelo menos em segundo plano pelas historiografias precedentes (Romero e Veríssimo).

É nesse gênero que o estilo de Machado de Assis sobressai, principalmente pelo estilo “econômico” (PEREIRA, 1988, p. 102) de seus escritos. Nos contos Machado não precisava, como nos romances, das famosas “reflexões e explicações, que comunicam à narrativa uma certa caprichosa indecisão, ora sugestiva e bem-vinda, ora o seu tanto maçante” (PEREIRA, 1988, p. 100). Assim, forma e substância estariam em harmonia na obra de Machado de Assis, em sua constante e cerrada busca da verdade humana, “precária e mutável” (PEREIRA, 1988, p. 103): fez da concepção de mundo das personagens a sua visão de mundo. Se seu universo reflete a

<sup>78</sup> *Relações de família na obra de Machado de Assis*, originalmente publicado na “Edição Comemorativa do Cinquentenário da morte de Machado de Assis” na Revista do Livro, Rio de Janeiro, ano III, set. 1958.

<sup>79</sup> Prefácio. In: *Clara dos Anjos*. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1948.

concepção científica do século XIX também reflete um ser que movido pela vontade atua na “lei do egoísmo que rege a sociedade” (PEREIRA, 1988, p. 105).

Homem e artista novamente vistos como uma unidade, o escritor que domina o cânone de Lucia Miguel Pereira também era considerado o grande escritor pela crítica da época. A diferença é que para Lucia Miguel Machado passa de um centro e se torna parâmetro: quase todas as suas análises sobre os escritores pré ou pós Machado de Assis têm no autor de *Dom Casmurro* a obra como critério valorativo positivamente se dele se “aproxima”, ou negativamente se dele se “afasta”. Por trás de cada grande ensaio figura Machado de Assis animando, quer velada, quer explicitamente, as concepções –sobretudo as estéticas – de Lucia Miguel Pereira. A primeira aproximação desse teor é encontrada – até mesmo por uma questão estrutural da divisão da obra, posto que se chame “Pesquisas psicológicas” – em Raul Pompeia.

O autor de *O Ateneu*, um escritor em cuja obra “o acento tônico recai nos problemas psicológicos” (PEREIRA, 1988, p. 115) é estudado em função de seu romance maior. Visto também como uma figura à parte na história da literatura, pois não se acomodaria facilmente no naturalismo da época, embora dele tivesse “emprestado alguns recursos” (p. 116), Raul Pompeia fugia do dogmatismo dos romances experimentais, aproximando-se de Machado de Assis, o qual “via no homem uma criatura muito menos lógica do que julgaram os experimentalistas”<sup>80</sup> (PEREIRA, 1988, p. 117), podendo montar seus quadros impressionistas com muito mais liberdade que os seguidores de Zola.

E, por essa liberdade, assim como pela realidade total que procurou abranger, é que de algum modo se aproxima de Machado de Assis; não que se assemelhassem os seus espíritos ou as suas inclinações literárias; mas porque, únicos em seu tempo, souberam ver no homem outra coisa além do animal lógico descoberto pelos experimentalistas. (PEREIRA, 1988, p. 118)

Lucia Miguel Pereira em desacordo com uma crítica de Mário de Andrade sobre o fato de o narrador não se queixar do pai que o meteu no internato, entendendo isso como um “preconceito de Raul Pompeia pela sua

---

<sup>80</sup> Os termos “experimentalistas” e “romance experimental” são aqui adequados ao que os naturalistas do século XIX entendiam, a saber, formas de ficção que se utilizavam da literatura como experimento científico (laboratorial) de suas teses científicas. Há que se discernir do que esses termos passaram a sugerir após o advento do Modernismo, época de Lucia Miguel Pereira.

família” (PEREIRA, 1988, p. 110), fala sobre a não precisão de se buscar na vida do autor os fatos que explicassem a obra, pois este “tem vida independente e é no próprio texto que devem ser buscadas as interpretações” (Idem). A afirmação por si já denota uma mudança considerável em relação à biografia de Machado de Assis, já indicadas no estudo que sobre ele foi feito em *Prosa de Ficção*. Contudo, em sua análise ela não deixa de estar voltando sempre ao menino Sérgio como um reflexo do escritor, o que confirma que se seu método já estava superando o biografismo, dele não se havia libertado completamente.

O seu drama será o de Pompeia? Parece provável que o seja, que naquele menino em si mesmo concentrado, tímido e emotivo, esteja a chave do destino trágico do escritor, da solidão que o levou ao suicídio, prisioneiro da própria hipersensibilidade. (PEREIRA, 1988, p. 108)

A chave autobiográfica é o que norteou, além de Mario de Andrade, vários outros estudos sobre *O Ateneu*. O livro que tinha por subtítulo “Crônica de saudades” poderia estabelecer um pacto “autobiográfico” e ser lido como um romance autobiográfico, dada às conexões entre o educandário do romance e o colégio Abílio, onde estudou Pompeia. Entraria a obra no rol dos escritos memorialistas, os quais Lucia Miguel Pereira queixava-se anos antes de serem “raros entre nós”? (PEREIRA, 2005 a, p. 203)<sup>81</sup> Definitivamente analisado como peça de “ficção” é na forma romanesca, unicamente, que a crítica busca a análise da psicologia da personagem Sérgio, embora caia vez ou outra no biografismo tomando a solidão do protagonista, a indiferença pelos pais e a vontade de se integrar mesmo apesar de sua timidez como um dos reflexos do autor.

José Veríssimo (1963, p. 262) trata *O Ateneu* como “a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil”. Essa distinção está entre Pompeia e Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro, a tríade eleita por Veríssimo como digna de ser historiada (VERÍSSIMO, 1963, p. 259). A definição cabal, rotulada é problemática. Sabendo disso Veríssimo (p. 258) já adverte sobre a “fidelidade das etiquetas literárias o fenômeno que presume definir, ou lhe compendiam exatamente o caráter”. Contudo, na longa lista de autores efêmeros que escreveram no período, tentando transplantar para a literatura os

---

<sup>81</sup> Ensaio sem título publicado originalmente na Gazeta de Notícias. Rio de Janeiro, 1945.

experimentalismos científicos, viu o crítico paraense que precisava delimitar seu *corpus*, introduzindo Pompeia não somente como mais um integrante, mas como o autor naturalista da escrita, em consonância com o movimento, “mais perfeita”, afora considerar a superioridade de Pompeia ante seus pares, suas considerações, limitadas a um parágrafo, são da mesma economia a que se refere a Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo. O plano do historiador era abordar a época em que o naturalismo aqui apareceu, a mesma época que por aqui ficou famoso o período parnasiano. Estudando os movimentos poéticos e prosaicos, deixou mais ênfase aos primeiros.

Sílvio Romero, em seu “Retrospecto Literário” de 1888<sup>82</sup> alude aos três escritores enfocados por Veríssimo somando mais dois: Marques de Carvalho e Horácio de Carvalho. Para o crítico sergipano Raul Pompeia se destacava de seus contemporâneos porque o autor seria “o mais culto de seus pares do Brasil” (ROMERO, 1960, p. 1636). Essa cultura a que o escritor se refere vem em muito de não “deglutir as migalhas da literatura francesa” sendo que “os bons autores ingleses e alemães fazem-lhe as delícias” (Idem). Nessa época, já totalmente avesso ao naturalismo de Zola e de sua aplicação no Brasil, o crítico acreditava que Pompeia – e junto com ele Domício da Gama – seriam os únicos capazes de escrever num naturalismo “mais vasto, mais correto, mais exato, mais humano e mais científico” (ROMERO, 1960, p. 1637) do que os discípulos do autor de *Germinal*. No fundo, a consideração curta de Romero sobre os escritores do período tem como objetivo falar de sua discordância com o “zolismo” puro, extremado, não científico como queria Sílvio Romero. Explicar ao leitor sua concepção de naturalismo, toda permeada de citações dos mestres do cientificismo do século XIX, essa sim era sua intenção. Seu “retrospecto” ficou mais como uma atualização aos leitores sobre as teorias que naquele momento o governavam que especificamente um balanço do ano literário. A literatura, e particularmente, Aluísio e Pompeia, apareceram como pretexto para a exposição de ideias.

---

<sup>82</sup> Estudo que compõe o quinto tomo da *História* de Romero, organizada por Nelson Romero. O estudo faz um balanço sobre a literatura – poesia e prosa – daquele ano, e se chamava “Movimento espiritual do Brasil no anno de 1888: (Retrospecto litterario e scientifico)”. Com algumas alterações, esse texto que compunha “Os Novos Estudos de Litteratura Contemporanea” editados pelo próprio Romero em 1897 é um dos únicos em que ele alude a tríade naturalista.

O naturalismo, para Lucia Miguel Pereira, era uma escola no Brasil implantada pela moda, visto que fora “tão mal assimilado” (PEREIRA, 1988, p. 124). A assimilação decorrente das influências europeias, que custaram duas décadas para aqui se instalar, deu-se via Eça de Queirós e Zola. O naturalismo, exagero realista de uma “rigidez agressiva” foi um modelo concreto que procurou refletir o cientificismo que se estava incorporando em nosso país; uma resposta da literatura mascarada de ciência que mesmo mal assimilando a corrente de pensamento francesa, disfarçando com cenas realistas o romantismo de seus escritores, valeu-nos alguns nomes principais por Lucia estudados.

Vivendo num meio de fraca coesão cultural, de pouca densidade espiritual, numa sociedade escravocrata, onde não se faziam sentir senão tenuemente as modificações que, na Europa, exigiam novas formas de expressão, os nossos ficcionistas só abandonaram a rotina romântica quando, culminando em livros famosos, as fórmulas recentes lhes fizeram sentir seu atraso. (...) Mais livre, menos espalhafatoso, o realismo de Flaubert não se impusera como feição única; o naturalismo, espécie de realismo dirigido, e por isso mesmo mais esquemático, foi que se assenhoreou de todas as sensibilidades. (PEREIRA, 1988, p. 127)

A imitação desse esquematismo naturalista foi condicionada por alguns fatores como a eficiência da crítica literária que desde a década de 1870 se vinha operando, principalmente por núcleos intelectuais como a Escola do Recife, a “Academia Francesa” do Ceará, e a Padaria Espiritual, sem contar a influência positivista que daria, juntamente com a queda da Monarquia, um cunho racionalista em substituição do catolicismo reinante na época do imperador – último substrato filosófico do século XIX. Como lembra a escritora, foi a crítica de Romero, muito mais que os romances dos agentes do grupo do líder da Escola do Recife, que estava mais em consonância com os ideias racionalistas, visto que os ficcionistas – Franklin Távora, Carneiro Vilela e Celso Magalhães – estavam presos aos moldes românticos (PEREIRA, 1988, p. 128). Contudo, a escola aqui chegou e se implantou, e se foi artificial a maneira como trataram os assuntos humanos como se o homem fosse um animal de laboratório, bem à moda do experimentalismo de Zola, não é menos verdade que destaques encontramos, não somente para eleger cânones prontos a serem seguidos, mas para que compreendamos esse importante capítulo em nossa história literária.

Em seu estudo sobre o período, o caso de escritores vistos como passageiros (ou menores) só serviu para exemplificar como a escola naturalista estava mais preocupada em estudar a relação dos seres com a sociedade condicionante de suas condutas, descambiando em teses e estudos dos grupos muito mais que no mergulho do indivíduo. Esses escritores pecavam por se “enclausurar nos seus aspectos exteriores”, traindo “os mais fecundos postulados de sua escola” (p. 130), pois eram, em última análise “uns românticos mais pedantes” (Idem), mostrando, assim, como o naturalismo se prestou a fáceis falsificações (PEREIRA, 1988, p. 130). Dessa forma entendemos o porquê da concordância com Sílvia Romero, no que tange ao romance experimental – levado a cabo pelos escritores menores do período: “Bem razão tinha Sílvia Romero ao clamar contra o “caos”, o “verdadeiro horror”, a “sistematização do mal”, a patacoada do Romance Experimental” (PEREIRA, 1988, p. 133) – romances em que os autores se esforçavam em apresentar criaturas governadas por instintos depravados, como é o caso de Júlio Ribeiro, Horácio e Marques de Carvalho, nos quais a ciência moderna estabelecia a correlação entre os fenômenos físicos e morais: o resultado, na visão da crítica, são peças a se desconsiderar, ficando mais elas no nível de uma exemplificação dos erros do período, representadas por livros aos quais “seguir-se um chorrilho de outros do mesmo teor, ou piores ainda, que não pertencem à literatura” (PEREIRA, 1988, p. 133).

Já para José Veríssimo, analisando o período, a efemeridade de um movimento como o naturalismo no Brasil se devia em grande parte à popularização dos assuntos nas mãos de gente comum.

O principal demérito do naturalismo de receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queiroz e agora no Brasil por Aluísio Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura discutindo de livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. (VERÍSSIMO, 1963, p. 260)

De uma maneira geral, os escritores seguiram um artificialismo até mesmo ideológico, como é o caso do questionamento do catolicismo e a guinada cada vez maior a atitudes anticlericais, não porque isso fosse uma preocupação profunda, mas porque na França era essa a tendência. Nossos



escritores, assim, abdicaram “a sua originalidade nas mãos de Zola” (VERÍSSIMO *apud* PEREIRA, 1988, p. 142).

Assim, percebemos que os escritores eleitos para um estudo mais aprofundado foram os que, em maior ou menor grau, destoaram dessa tendência caracterizadora. Não é difícil encontrarmos sempre os mesmos nomes no que se refere aos escritores representantes do naturalismo em nossa historiografia. Porém, uma das contribuições de Lucia Miguel Pereira ao período em questão foi justamente em estabelecer os critérios pelos quais colocaria seus eleitos como os válidos a serem estudados. Esses nomes foram Aluísio Azevedo, Inglês de Souza e Adolfo Caminha.

Aluísio Azevedo, um escritor que tinha a paradoxal característica para um naturalista de ter “horror à realidade” (PEREIRA, 2005b, p. 59; 1988, p.149), no qual a natureza, os homens, os costumes vistos através de seus romances são “desagradáveis, tristes ridículos” pois não tem “o pessimismo espiritual e distante de Machado de Assis”, mas “uma repugnância direta” e material, revelando-se, em sua narrativa um “certo nojo das minúcias a que se julgava obrigado” (PEREIRA, 2005b, p.59). Autor que em vinte anos de literatura deixou-se atenuar com notas românticas seus livros, somente em *O Cortiço* se faria grande, somente nesse livro conseguiria vencer-se de seus tons idealizadores e produzir de acordo com os preceitos da escola naturalista. Contudo, tinha ele a “força geradora que sobrepujou os recursos propriamente literários” (PEREIRA, 2005b, p.283), mas que infelizmente, fosse pelas novas atribuições que a o cargo de vice-cônsul na Argentina o exigissem, ou também pela malfadada intenção de profissionalizar a carreira de escritor, entrou o autor num “silêncio literário”, deixando-nos somente três romances dignos de estudo – *O Cortiço*, *Casa de Pensão* e *O Mulato* – “sendo que desses três somente o primeiro é um grande livro” (PEREIRA, 1988, p. 144).

A propósito do centenário do escritor escreveu em 1957<sup>83</sup> que a obra de Aluísio estava muito mais arraigada às características históricas que estéticas, ou seja, refletia um predomínio cultural francês que na época da composição do ensaio já se estavam modificadas. Ao contrário de Machado de Assis, para Aluísio Azevedo a crítica ainda precisava se socorrer ao relativismo histórico.

---

<sup>83</sup> Em um ensaio para o Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* (IN: PEREIRA 2005b, p.297)

Nesse que foi um de seus últimos textos alude ao silêncio do romancista em meio às novas funções; ao desgaste do naturalismo sobrepujado pelos romances do início do século, pela condição econômica que segundo ela foi determinante da distinção entre todos os livros do autor se em comparação com *O Cortiço*, revelando uma “desigualdade chocante em sua obra” (PEREIRA, 1988, p. 143).

A tentativa de explicação da obra realista de Machado de Assis como, entre outras coisas, a convalescência que tinha passado alguns meses antes da publicação de *Brás Cubas*, bem como o sucesso da tríade romanesca de Aluísio vir de uma situação econômica estável, apesar de parecerem critérios reducionistas para uma análise mais geral têm na visão da autora seu quinhão de verdade. Escrevendo sobre Virgínia Wolf<sup>84</sup> discordava da autora inglesa que via que a mulher precisava de um mínimo de liberdade financeira e intelectual, não se podendo escrever “sem ter quinhentas libras anuais e um quarto munido de sólida fechadura” (PEREIRA, 2005b, p. 113). Para a crítica brasileira essa constatação se deveria espalhar também aos homens, a saber, “liberdade de pensamento e um mínimo de bem estar material”, pois são “direitos essenciais da pessoa humana, homem ou mulher, artista ou operário” (PEREIRA, 2005b, p. 115). Isso confirma a tendência em se ver na condição financeira do escritor naturalista o apoio para lhe explicar não a obra, mas a falta de harmonia nela. Esse tipo de intervenção é corriqueiro em Lucia Miguel Pereira, tornando-se uma espécie de procedimento ensaístico, ou seja, deixar velado um tema e abordá-lo para a progressão textual, exemplificá-lo com algum escritor. Não é o caso de ter o autor de *O Cortiço*, por exemplo, como desculpa para se falar de economia, mas, pelo contrário, abordar primordialmente o romancista a partir de um aspecto que para ela era intrínseco à sua compreensão.

Agindo assim estava Lucia Miguel Pereira “apostando na espontaneidade” (AIRA, 2007, p.58), introduzindo sua maneira pessoal de se ver e encarar algo que julgava propício à análise. O método ensaístico assim se mostra como válido à congregação de vários saberes provenientes da pessoa do ensaísta, explicitados pela maneira como o texto de caráter

---

<sup>84</sup> *Crítica e feminismo*. In: Correio da manhã. Rio de Janeiro, 1944.

questionador se faz em consonância com as argumentações, marcas claras da voz da ensaísta.

Inglês de Souza, para ela é o verdadeiro instaurador do naturalismo entre nós. *O Coronel Sangrado*, publicado pela primeira vez em 1877, se adiantaria quatro anos à publicação de *O Mulato*, estando “muito mais do que este, no espírito na nova escola” (PEREIRA, 1988, p. 159). Fosse porque o esquecimento “dos mais injustos” fizesse passar despercebido esse romance de Inglês de Souza, fosse porque Aluísio estava muito mais atinado às técnicas naturalistas à Zola e Eça de Queiros, a verdade é que quem ganhou o mérito da implantação da escola foi o autor de *Casa de Pensão*.

Inglês de Souza sempre foi assunto em suas considerações ensaísticas. Assim o escritor paraense seria o criador “do romance social” (PEREIRA, 2005b, p. 81), o autor que apenas com três livros “curtos” e “despretensiosos” introduziu entre nós um processo literário.

O ensaio escrito em 1945 intitulado “Inglês de Souza versus Luiz Dolzani”<sup>85</sup> serviu de base para a elaboração do capítulo em *Prosa de Ficção*. Lucia Miguel o expandiu, reviu e alterou alguns pontos, como por exemplo, a “paternidade” do romance social ser alterada por uma tendência, uma “vocação” para esse tipo de romance. De fato, muitos dos textos que compõem *Prosa de Ficção* já estavam “em germe” em seus ensaios periódicos, revelando mais uma vez o procedimento ensaístico como método crítico: com poucas e, às vezes, profundas alterações a escritora retomou textos de jornais e de prefácios e os colocou em sua *História*. Alterações como essa podem ser vistas, por exemplo, numa consideração que faz a *Canaã*, de Graça Aranha.

É um marco, uma divisa. Quaisquer que sejam as restrições que se lhe façam, não se poderá negar a sua importância histórica, não são como obra em que se fundiam pela primeira vez entre nós elementos até então dispersos e mal aproveitados, como por *haver inaugurado o romance social*. (PEREIRA, 1988, p. 242 Grifos nossos)

Aliás, essa citação é corroborada no ensaio que escreve em 1952<sup>86</sup> onde se l   “nosso primeiro romance social, o *Canaã*, de Graça Aranha” (PEREIRA, 2005a, p. 294).

<sup>85</sup> In: Correio da manhã, 1945.

<sup>86</sup> Cinquenta anos de Literatura. In: *Cadernos de Cultura* do Serviço de Documentação do Ministério da Educação e Saúde, reproduzido por Luciana Viegas (2005a).

Tendo sido estabelecido pelos críticos *O Missionário* como seu principal romance, o ensaio de Lucia Miguel Pereira a Inglês de Souza dedicado em *Prosa de Ficção* parece lutar contra isso. De fato, como já havia abordado em outros ensaios<sup>87</sup> o *Coronel Sangrado*, além de estar muito mais em consonância com as premissas naturalistas ainda seria mais forte pela construção das personagens, longe do romantismo que ainda ecoava nos escritores, longe das convenções.

Livro nítido, humano, bem concebido e bem realizado, parece-me não só o melhor de Inglês de Souza, como um dos melhores do gênero, entre nós. Pelo seu valor, e pela sua importância, como marco denunciador de novas tendências na nossa história literária, exige um destaque que lhe foi até hoje negado. (PEREIRA, 1988, p. 159)

Muito mais que apontar as falhas nos outros trabalhos desse autor, seu método consiste na comparação desse romance com os demais escritos, enaltecendo sempre que pode a universalidade da obra, resumindo “o geral no particular, sem tirar deste o feitiço próprio”, a humanidade dos tipos, a naturalidade dos diálogos, sempre, em seu conceito, como uma fórmula romanesca que deveria ser seguida: ser esse gênero o reflexo da vida, pois “romance é essencialmente a história dos conflitos humanos, individuais ou coletivos, na qual o estudo do ambiente é meio e não fim” (PEREIRA, 1988, p. 163). Luta essa da historiadora mais que compreensível, pois assim como Adolfo Caminha – o outro analisado – o nome de Inglês de Souza foi praticamente esquecido tanto por Romero, quanto por Veríssimo.

Adolfo Caminha o criador do bom crioulo, Amaro, “uma das maiores criações do naturalismo” (PEREIRA, 2005b, p. 270) fica cronologicamente como o terceiro estudado na *Prosa de Ficção*. Morto antes dos trinta anos, e não tendo seu nome reconhecido pela crítica sua contemporânea – “José Veríssimo não parece ter tomado conhecimento de sua existência, Sílvio Romero apenas de passagem o menciona” (PEREIRA, 1988, p. 169) – o autor de *A Normalista* recebe da ensaísta os mais calorosos elogios, que mesmo embora possa a vida “sofredora” de Caminha com suas “vicissitudes” ter-lhe comprometido a obra, deixando “à mostra o ressentimento do autor” em muitas passagens, noutras “revela um vigor, uma originalidade, uma densidade e uma coesão que só possuem os verdadeiros romancistas, os que sabem

<sup>87</sup> Por exemplo, em *Inglês de Souza versus Luiz Dolzani*. In: Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1945.

surpreender entre as coisas reveladoras relações, os que penetram no mistério dos seres e da vida” (PEREIRA, 1988, p. 169). Assim, o critério biográfico mais uma vez é utilizado para a explicação de altos e baixos na composição da obra de seus autores, pois para ela:

Sem dúvida o romance sai sempre, mais ou menos diretamente, das experiências do autor; não refletirá de maneira obrigatória as circunstâncias de sua existência – ao contrário, são menos comuns do que de ordinário se supõem as confissões biográficas – mas fixará, deformadas e transformadas, as impressões que o marcaram (PEREIRA, 1988, p. 171).

Assim, certa mágoa pessoal do autor explicaria o tom áspero de sarcasmo exemplificado com trechos de *A Normalista*. E de trechos transcritos é que ela faz a explicação das passagens que confirmam sua análise no sentido de elucidar, a partir de comparações com outros naturalistas – Júlio Ribeiro e Aluísio Azevedo – a grandiosidade do *Bom-Crioulo*, “o ponto alto do naturalismo” (p.173). Nele, a pujança física torna mais impressionante a fraqueza moral e a evolução da personagem principal sem as costumeiras explicações por parte do autor revelam “rara perícia” do escritor no trato com seu herói. Insinuando as cenas sem cair na descrição pormenorizada, garantia o autor, para ela (p. 176) ser incisivo e impressionante.

De uma maneira geral a voz da crítica, por mais que defina um método científico – queira histórico ou estético – e ele tente seguir aparece por meio de intervenções: seja a procura do elemento humano, conceito por demais subjetivo e passível de questionamentos de ordens várias como fez a crítica acadêmica que se seguiu após ela; seja pela presença inquiridora de um eu a buscar nos desvãos de sua análise traços redentores ou acusar de não legítimos personagens criados; seja pela comparação às vezes exaustiva e carecedora do nível de objetividade que seus ensaios parecem apontar, a verdade é que a ensaísta fica longe de querer se afastar de seu ensaio. A enunciação marca tanto a ideologia do enunciador – com seus gostos, tiques e vícios – quanto os aspectos extraliterários que conformam suas leituras. José Veríssimo e Romero optaram por catalogar autores com algumas considerações sobre as obras, sempre levados pelos critérios a que se dispunham. Em ambos os casos a crítica como processo historiográfico formulou cânones mais ou menos pela importância que escritores

demonstravam no trato estético ou na vigoração da pátria. Lucia Miguel em comparação com seus predecessores estava distanciada no tempo dos autores de sua *História*, mas a escritura que veicula sua intervenção ensaística denota uma proximidade que, se por algum momento compromete o julgamento, por outro aponta em direções que só se fazia em peças curtas quando o assunto era pretexto para se falar de temas e escritores. Levando o ensaio para a historiografia ela mostra que a história, e sua inscrição, se fazem muitas vezes pelo calor dos debates.

Se dermos por encerrado esse primeiro cotejo é porque Veríssimo e Romero não avaliaram os escritores que se seguirão nessa análise: eles ou produziram depois da composição das Histórias – o que principalmente aconteceu – os foram pelos dois historiadores ignorados ou citados somente de passagem, diferindo essencialmente de agora em diante não só o rumo que *Prosa de Ficção* tomará, pois nessa altura Romero e Veríssimo já tinham encerrado seus volumes, mas também pela escolha de escritores que produziram no período compreendido de 1870 a 1920. Há pelo menos mais duas décadas a serem vistas, e para tanto escolhemos a comparação com críticos que além de contemporâneos de Lucia Miguel Pereira, também analisaram o período assinalado. Nossa intenção, como pretenderá demonstrar o próximo subcapítulo, é compará-los para um balanço de como o método histórico de Pereira é possibilitado pela escrita ensaística.

### 3.3.3 PROSA DE FICÇÃO: DO REGIONALISMO AOS PRENÚNCIOS MODERNISTAS

Tentando delimitar o alcance e a significação do regionalismo no Brasil, Lucia Miguel Pereira o distingue do “caminho habitual da ficção”.

Ela parte em regra do particular para o geral, isto é, vê um homem em seu meio – ou contra o seu meio – mas vê também o homem, alguém que por suas reações mais profundas se irmana, por sobre as diversidades de expressão, aos outros seres; interessa-se pelos indivíduos especificamente, porém na medida em que se integram na humanidade. (PEREIRA, 1988, p, 180)

E o que seria esse “caminho habitual da ficção”? A conceituação, em primeira análise ambígua – pois parece generalizar não só o que Lucia entendia por realismo machadiano, ou seja, o romance psicológico, bem como

dialoga com seu conceito de romance – negaria o estatuto ficcional às obras ditas regionalistas por elas se enveredarem no caminho oposto, observador e documental, visto que o escritor regionalista “entende o indivíduo apenas como síntese do meio a que pertence, e na medida em que se desintegra da humanidade” (Idem). Dessa forma, o regionalismo daria preferência ao grupo e buscaria nas personagens o que as liga ao seu ambiente, isolando-as “de todas as criaturas estranhas àquele” (Idem).

Para um gênero literário afeito a dificuldades e embustes (PEREIRA, 1988, p. 179) a representação das personagens como detentoras de modismos e tiques artificiais permite à narrativa se transformar numa “trabalhosa e trabalhada” composição de estilo. Assim, a predileção pelo conto pelos autores regionalistas se explicaria por essa forma narrativa permitir a apresentação das personagens unicamente como expressões de seu meio, “coisa difícil de se conseguir no romance” (PEREIRA, 1988, p. 181). Para ela o regionalismo seria o gênero das contradições por colocar nas exterioridades e nas peculiaridades o acento tônico, tornando complicado o que deveria ser simples e também por aparecer nos países colonizados depois de outras manifestações – quando deveria aparecer, segundo seu raciocínio, antes – tornando-se antes “uma volta do que uma expansão, um movimento de fora para dentro mais do que um movimento de dentro para fora” (PEREIRA, 1988, p. 181). A isso explicaria a influência da cultura europeia em nós que retardaria nos escritores o amadurecimento da mentalidade nacional, criando as “anomalias de nossa evolução literária” (idem) indo, dessa maneira, do universalismo clássico para o indianismo, seguindo para o brasileirismo e “descobrimos tarde” o regionalismo, quando o que deveria acontecer era o contrário. Assim, como imitadores queriam nossos escritores estar em sintonia com manifestações literárias e procedimentos artísticos de composição de outras terras, produzindo tardiamente literatura como reflexo natural da identificação do homem com o seu meio. O regionalismo se fixava quando mudanças sociais acarretaram uma nova forma de se ver a vida e o mundo, relegando aos escritores que viam o predomínio da cidade sobre o campo um interesse em retomar aspectos sertanejos, pois “o sertanismo revela o anseio, num país onde a cultura é importada, de valorizar os elementos mais genuinamente nacionais” (PEREIRA, 1988, p. 183).

Fernando Cerisara Gil (2008) contrapondo a concepção de regionalismo em Lucia Miguel Pereira e Flora Süssekind, questiona os estudos e caracterizações que ambas as ensaístas dão ao regionalismo, estudando-o como *déficit literário* (GIL, 2008), ou seja, como um filho menor na literatura brasileira. Esse déficit estaria relacionado à posição que a literatura regionalista assumia frente a outras formas de manifestação artística. Estando pautada na documentação em detrimento da literatura de imaginação e, somado a isso, a posição de colonizados que tínhamos como propulsora de uma literatura que, imitadora, o regionalismo, por conta disso, iria antes do geral para o particular. Para o crítico, o critério de “desvio” usado por Lucia Miguel seria em si problemático, critério esse evidenciado principalmente pelos termos “exótico”, “peculiar” e “cor local”. Acreditando que juízos valorativos estariam acima do processo analítico, Gil compreende o lugar do romance rural muito além de simples questões estéticas.

(...) gostaria de esclarecer que me parece bastante problemática a compreensão do romance regionalista, antes de tudo, como uma atitude de valoração estética mais do que de compreensão e análise do lugar que ele possa ocupar na literatura brasileira. Talvez o sentimento de *déficit estético* com que é encarado o romance regionalista diga muito mais das condições de nossa crítica literária do que propriamente dos romances em questão. Destaca-se, nessas formas de abordagem, o modo como o método de avaliação se antepõe e se sobrepõe ao método de análise. A anteposição do juízo de valor faz ver o gosto por matrizes literárias a que não correspondem a configuração do romance rural. No caso de Lúcia Miguel-Pereira o desvio do romance rural deriva de ele não seguir a “norma” do “romance psicológico” (...); creio que mereça ser repensado tanto o lugar que o romance regionalista ocupa em nossa literatura quanto o modo como ele se engendra enquanto gênero literário em razão de nossa formação social específica (...) (GIL, 2008, pp. 95-96).

Contudo, apesar de o capítulo dedicado ao regionalismo falar do *déficit* da literatura regionalista para com o “caminho habitual da ficção” impedindo o acesso da narrativa ao “humano” e ao “universal”, a escolha dos escritores parece estar pautada justamente na “humanidade” e “universalidade” que suas obras atingiam. A afirmação pode parecer controversa, pois só seria bom regionalista aquele que superasse o que a ensaísta entendia por regionalismo, sendo seu estudo sobre os escritores desse gênero uma pesquisa sobre quem conseguiu se “desviar” da própria tendência regional.

Para ela o regionalismo seria, de uma maneira geral, um movimento nada original, pois não introduziu “aqui novidade completa” (idem): Taunay,



Távora e Inglês de Souza já se haviam utilizado do elemento pitoresco, ou “cor local” fazendo um fecundo elemento de transição entre o romantismo e o realismo. De qualquer forma, necessário se faz delimitar o alcance do regionalismo.

(...) só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagens locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora. (PEREIRA, 1988, p. 179)

Continuando, indica que o regionalismo se vincula ao ruralismo e ao provincialismo, tendo por principal atributo o pitoresco. Contudo já adverte que esse tipo de definição traz vantagens e desvantagens, sendo as últimas principalmente vistas em tentativas nas quais os escritores permanecer no “eco e na fantasia, sem aquele predomínio absoluto da região sobre o homem e do grupo sobre o indivíduo” e também sem “aquele interesse pelas anotações linguísticas” (PEREIRA, 1988, p. 183), fazendo-se assim obras que, se possuem um acento regional, ainda não seriam regionalistas de todo. Esses seriam os escritores que ilustram seu capítulo: Afonso Arinos, Lindolfo Rocha, Simões Lopes Neto, Alcides Maya, Domingos Olímpio e Manuel de Oliveira Paiva. Talvez só eles representassem esse gênero que, como “expressão de um estilo de vida” (PEREIRA, 1988, p. 215) tivesse a capacidade de “lidando com elementos locais atingir o universal”.

Comparada essa forma literária com um retrato, dirá que o que importa no regionalismo “não é que os nativos se reconheçam no retrato, mas que o retrato impressione aos que ignoram os modelos” (PEREIRA, 1988, p. 215), mais uma tentativa de se acercar tanto de uma explicação desse gênero literário em si, como de seus autores mais representativos, pois a literatura regionalista teria um “verdadeiro sentido”, sendo este:

O estudo da natureza humana dentro de determinado quadro social e natural, que lhe condiciona as reações sem contudo modificar-lhe a essência, a identificação das criaturas com o seu meio que, longe de as absorver e nivelar umas às outras, como que lhes confere maior relevo. (PEREIRA, 1988, p. 210)

Essa definição do sentido do regionalismo não parece estar distante da de Afrânio Coutinho, baseada nos estudos toponímicos do historiador George Stewart:

(...) para ser regional uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve tirar sua substância real desse local. Essa substância decorre, primeiramente, do fundo natural – clima, topografia, flora, fauna, etc. – como elementos que afetam a vida humana na região; e em segundo lugar, das maneiras peculiares da sociedade humana estabelecida naquela região e que a fizeram distinta de qualquer outra. (COUTINHO, 1986, p.235)

De fato, a escolha de seus autores se pautou por esse critério: tanto a adequação ao seu entendimento do que seria o “verdadeiro regionalismo”, como o pertencimento do escritor à época estudada, motivo pelo qual Monteiro Lobato é apenas citado por não condizer com o período: Jeca Tatu, o primeiro tipo fixado de nosso regionalismo, só o fora porque os escritores que depois se seguiriam tinham perdido a posição de “turistas” (PEREIRA, 1988, p. 186 e p. 180), um empecilho que muito marcou os escritos de alguns regionalistas.

Em outros ensaios, Lucia Miguel Pereira aborda os temas regionais em estudos sobre alguns de seus representantes. Em 1944, dizia que o regionalismo corria o risco de se confundir com folclore caso não transcendesse intelectualmente a cor local (PEREIRA, 2005b, p. 62). Ela acreditava que munido o escritor de sensibilidade e intelectualidade – duas fases complementares na elaboração da obra literária – poderia ele racionalizar o que o sentimento propunha. A observação precisou do pitoresco como elemento para se fazer possível numa terra onde a imitação era a pedra de toque e onde a literatura incipiente revelava pequenos traços determinantes de nossa nacionalidade, contudo sem um caminho próprio, caminho que somente pelo desvio (no caso, a cor local) se chegaria. Novamente é a fase de constituição da literatura como algo diferenciado das imitações europeias que em sua visão, apesar de necessária, tolhia os aspectos exóticos de uma pátria que se insinuava. As pesquisas para o *Prosa de Ficção* já estavam sendo feitas e Lucia Miguel Pereira deixa transparecer nos ensaios periódicos concepções que mais tarde usaria no texto final de sua história. Analisando desde o herói Peri alencariano até Jeca Tatu de Lobato, a criação de tipos de veio regionalista não se apresentou, segundo ela, na fase em que justamente esse gênero literário é analisado, ficando os regionalistas muito mais nas descrições de costumes locais, procurando montar um retrato da natureza e como ela incidia sobre o homem. De qualquer maneira, alguns escritores conseguiram

transcender as limitações locais, como é o caso dos autores escolhidos, previamente citados.

Escrevendo sobre o regionalismo em Manuel de Oliveira Paiva<sup>88</sup>, por exemplo, aplaude seu romance, *Dona Guidinha do Poço*, enaltecendo características notáveis, a saber, o equilíbrio entre o conteúdo emocional e o caráter descritivo, ou seja, entre a sensibilidade e a intelectualidade. Baseada em seu conceito de romance como a procura primordial pelo indivíduo, analisa o livro de Paiva como um exemplo daqueles que não se preocupam em apreciar somente o meio, mas o homem (PEREIRA, 2005b, p. 73). Essas mesmas concepções não se mudariam em *Prosa de Ficção*. Nela, o escritor faria uma grande criação. O livro em si comportaria a mescla de observador e inventor que a crítica procurava, um grande autor e narrador, fazendo transparecer a vida “legítima”, criando “um livro verdadeiro” (PEREIRA, 1988, p. 203), conceito imprescindível para o ficcionista.

Esse poder de mostrar a interpenetração dos fatos e sentimentos, sem apoiar demasiadamente, sem forçar-lhes as consequências, é marca de criador autêntico, do mesmo modo que o equilíbrio entre o conteúdo humano e o caráter descritivo prova o temperamento artístico de Oliveira Paiva (...)(PEREIRA, 1988, p. 203).

A citação é quase *Ipsis Litteris* a do artigo do jornal, publicada cinco anos antes da primeira edição de sua *História*. Mesmo que a crítica não usasse os conceitos de sensibilidade e inteligência preconizados em seus textos anteriores – provavelmente feitos durante a pesquisa dos regionalistas – pelo fragmento podemos ver que deles não se liberta. Ademais, as comparações continuam sendo seu norte: Arinos e Silveira poriam em cena os sertanejos, evitando a mera descrição (PEREIRA, 1988, p. 189): o primeiro via “as personagens de fora” (PEREIRA, 1988, p. 193) sem conseguir lhes penetrar o íntimo; o segundo esquecia de que no caboclo “o que mais interessa é, afinal, o homem, o homem essencial, semelhante a todos os outros” (PEREIRA, 1988, p. 197); Domingos Olímpio é comparado a Graça Aranha e Aluísio Azevedo, tanto pela maneira telúrica de fazer seu *Luzia-Homem*, quanto pela força descritiva que lembrava o escritor naturalista.

Por mais que propusesse uma diferenciação quanto à maneira canonizada de se estudar os períodos – colocados aqui como tendências – a

---

<sup>88</sup> D. *Guidinha do Poço*. In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1945.

escritora ainda voltava à classificação comum sempre que precisava nela se socorrer para uma comparação de estilos. É o que acontece várias vezes quando cita o naturalismo e o realismo; é o que acontece quando se vale de Machado de Assis como entidade diferenciadora.

Lindolfo Rocha, Alcides Maya e Simões Lopes Neto souberam criar personagens “com vida”. A despeito das deficiências do primeiro, revelando em seu *Maria Dusá* a “falta de uma certa sensibilidade com as palavras” (PEREIRA, 1988, p. 211), possuía ele o “dom de dar vida às personagens”; Alcides Maya, por sua vez, traduziu “de modo vivo o drama dos sobreviventes de uma época morta” (PEREIRA, 1988, p. 213), sentindo em seus escritos “autenticidade da emoção” (idem); Lopes Neto, apesar de sua linguagem dialetal criou imagens que surgiam “naturalmente” (PEREIRA, 1988, p. 217). Por isso notamos o enquadramento do rol de escritores em sua concepção do regional, pois esta não deixa de estar ligada à sua concepção de romance e de arte literária: o que é vivo, o que traduz a vida, o que traz autenticidade. Esses conceitos permeiam toda a ensaística de Lucia Miguel Pereira.

Escrevendo sobre os escritores regionalistas em 1935 já acreditava na essência universalista da obra: o escritor deveria atingir os outros, saindo de seu nicho. Assim, transcendendo pelo plano regional e atingindo todas as esferas. Naquela época ainda se ressentia de um espírito mais cosmopolita: “a solidariedade humana é muito mais forte do que a nacional” (PEREIRA, 2005a, p. 62) e advertia que a totalidade nacional é um mito, que o termo “realidade brasileira” deveria vir no plural; o “sentimento brasileiro” seria uma abstração, “coisa artificial e praticamente irrealizável” (PEREIRA, 2005a, p. 61), pois as barreiras entre as nacionalidades são muito mais políticas do que naturais.

Deixemos de sentimentalismo e de convenções: um burguês e um proletário brasileiros têm respectivamente mais pontos de contato com um burguês e um proletário francês do que entre si. (PEREIRA, 2005a, p. 62)

Apesar disso, há coisas intraduzíveis como as “peculiaridades locais”. Escondida sob esse cosmopolitismo está uma tendência a se procurar o local no global na escrita da crítica, uma vontade de se fugir das uniformidades convencionais, um elogio da diferença. Para se chegar ao nacional de fato

teríamos que perceber que somos uma “colcha de retalhos”, ou nas palavras de Afrânio Coutinho que parecem corroborar esse pensamento:

O regionalismo é um conjunto de retalhos que arma o todo nacional. É a variedade que se entremostra na unidade, na identidade de espírito, de sentimentos, de língua, de costumes, de religião. (COUTINHO, 1986, p.237)

Nascida de um trabalho conjunto, *A Literatura no Brasil* tinha a direção e organização de Afrânio Coutinho. O crítico queria, a partir dessa obra, renovar as bases da história literária no Brasil.

Para começar, concebia a história literária como trabalho coletivo, a ser empreendido por uma equipe integrada por números estudiosos encarregados de escrever capítulos sobre suas respectivas especialidades, segundo o plano do diretor, ele próprio responsável pela elaboração das seções de natureza introdutória. Além disso, como fundamento conceitual, a obra se propunha superar perspectivas sociológicas e histórico-culturais até então absolutas nas histórias literárias brasileiras, adotando ponto de vista rigorosamente estético para o exame do processo literário. (SOUZA, 2007b, p. 130)

A verdade é que, como disse Souza (2007b), muita coisa ficou somente na intenção do diretor, como “o reivindicado ponto de vista estético-literário” que não chega a neutralizar a visada “histórico-cultural” (SOUZA, 2007b, p. 130). No prefácio da primeira edição Coutinho aludia o problema da história literária e sua “crise de métodos” (COUTINHO, 1986, p. 4), fazia referência a certo abuso de eruditismo caracterizador das histórias precedentes, propondo uma renovação metodológica, de “conteúdo estético ou filosófico”. Diferente, então, seria dos métodos históricos positivos pela reação anti-historicista que culminaria em seu “método estético ou crítico” (COUTINHO, 1986, p. 5). A empresa tinha um teor anti-romeriano: a crítica acima da história, a periodização estilística, a historiografia em equipe. Wilson Martins (1995) alude a possível comparação com Romero dizendo que sua obra tinha “todas as qualidades e todos os defeitos da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero” (MARTINS, 1995, p. 171). Acusada a obra do crítico baiano de ser descontínua estilisticamente e de demonstrar, como era previsível por ser obra de vários autores, falta de unidade, é pelos prefácios e introduções que Martins critica o procedimento de Coutinho e suas mudanças de parecer, como, por exemplo, ao projetar uma atitude anti-historicista no prefácio da primeira edição (1955) e no prefácio escrito treze anos depois em dizer que “jamais estive na

mente de nenhum crítico da nova orientação<sup>89</sup> negar ou desprezar a importância dos informes de natureza biográfica, social, histórica, etc.” (COUTINHO, 1986, p. 97). Mudança de posicionamento totalmente admissível para considerável intervalo entre a redação de um e de outro prefácio. Além do mais, a estreia da obra em si iniciou-se pelo segundo volume, saindo o primeiro em 1956, o que, aliás, “contrariava lições bibliográficas expressas de Afrânio Coutinho, tudo isso infringindo sardonicamente as premissas de rigor que muito justamente recomendava no trabalho intelectual” (MARTINS, 2002b, p. 65).

Pautado na concepção de que a “literatura se revigora sempre que fica próxima de suas raízes” (p. 238) e de que feneceriam a literatura ou os escritores sempre que se “distanciam daquelas fontes locais”, Coutinho chega à conclusão, baseado em Gide, de que “é através do particular que a arte atinge o geral, do individual que se alarga o humano” (p. 238). Assim, sua *A literatura no Brasil* dá espaço mais que justificado ao estudo do regionalismo “na formação e desenvolvimento da literatura brasileira” e contribuição ao realismo (idem). Apesar de Coutinho identificar um regionalismo romântico como “uma forma de escape do presente para o passado (...)” (COUTINHO, 1986, p.234) o crítico concorda com um regionalismo de vertente realista, o que Lucia Miguel Pereira chamaria de “verdadeiro regionalismo”, ou o “regionalismo puro, que estuda o homem comum, só viria mais tarde<sup>90</sup>” (PEREIRA, 2005b, p. 63). Dessa forma, delimitado o foco de análise do crítico seu estudo começa a abordar os escritores dessas regiões que escreveram também no período analisado em *Prosa de Ficção*, conquanto lhe ultrapasse em perspectiva histórica a dimensão, no livro de Lucia delimitado a somente o ano de 1920. Contudo, apesar das diferenciações peculiares a cada obra – diríamos mesmo, muito mais ampla em material, no caso de Coutinho – as concepções estéticas muito se aparentam, malgrado toda a cientificidade procurada pelo historiador baiano. O capítulo dedicado ao regionalismo apresenta divisões por regiões culturais e literárias, ou “ciclos”: nortista, nordestino, baiano, central, paulista e gaúcho. Agindo assim, seu “corpo de equipe” “estoura todos os quadros e representam verdadeiras pequenas histórias locais, das origens aos nossos

---

<sup>89</sup> A Nova Crítica.

<sup>90</sup> Se referindo aos regionalistas românticos.

dias<sup>91</sup>, dentro da grande história que, neste volume, apenas se reserva três movimentos ou três “escolas” características. (MARTINS, 2002, p. 68)

Aliás, parece-me que esse alentado capítulo sobre os regionalismos está inteiramente deslocado no corpo da obra e contrária, mesmo, o seu espírito. Se se tratava de um esforço de síntese, fundado não sobre o número mas sobre a qualidade, não se compreende que tanto espaço e atenção fossem dedicados a nomes que, se tem muitas vezes alguma significação regional, nada ou quase nada significam no plano nacional. (MARTINS, 2002, p. 68)

Uma das diferenças fundamentais entre o projeto das duas Histórias, a de Álvaro Lins – malfadada e incompleta – e a de Afrânio Coutinho era a que escritores especializados (mais de sessenta críticos) não escreveriam um capítulo, mas uma parte dele. Assim, na enorme divisão do regionalismo já apontada e criticada por Martins (2002) cada subdivisão ou ciclo era incumbência de um escritor distinto. Comparar *Prosa de Ficção* com *A literatura no Brasil* é comparar não somente o pensamento de dois “diretores” (Lins e Cândido), mas cotejar o trabalho de uma crítica dos métodos históricos e estéticos com (vários) escritores que na tendência esteticista precisavam se encaixar para cumprir o plano diretor, balizado pelas noções de crítica estética, propugnadas pelo autor de *Correntes Cruzadas*. Dessa maneira, a parte introdutória de cada capítulo do segundo volume – posto que o primeiro, contendo as “generalidades” e a famosa “Introdução”, viria aparecer depois, tanto em publicação como parte integrante do volume I, quanto em separado com o título “Introdução à Literatura no Brasil” – cabia a Afrânio Coutinho, e cada subdivisão a um crítico. No caso do regionalismo, críticos como Augusto Meyer (Ciclo gaúcho), Edgard Cavalheiro (Ciclo paulista), Wilson Lousada (Ciclo central), Adonias Filho (Ciclo baiano), Aderbal Jurema (Ciclo nordestino) e Peregrino Júnior (Ciclo nortista) deram suas contribuições que, se de um lado podem refletir uma separação “inconveniente” (MARTINS, 2002b, p. 70) por não conseguir nivelar a apreciação à objetividade proposta pela obra, deixando ressaltar pontos de vistas pessoais (MARTINS, 2002), perturbando a visão de síntese “a que os colaboradores estavam obrigados” (MARTINS, 2002b, p. 69); por outro, nos permite justamente ver essa diferença entre um texto e outro, nos quais a pessoalidade do crítico se mostra malgrado às tentativas de uniformização objetiva que Coutinho, como diretor de uma nova forma de

<sup>91</sup> O texto de Martins (2002, p. 68) foi originalmente publicado em 1955.

história, pretendia. Exemplos disso podem ser verificados em Wilson Lousada, que antes de expor os autores e obras escolhidos abre seu subcapítulo com um ensaio sobre as condições do regionalismo em nosso Brasil; ou em Augusto Meyer, que escrevendo em primeira pessoa (MARTINS, 2002) deixa, além de revelar o caráter ensaístico de sua crítica, notar sua pessoalidade e pertinência crítica a partir dos comentários sobre escritores selecionados e as modificações sociais e políticas que permitiram o regionalismo rio-grandense.

A obra dirigida por Coutinho, apesar de todas as deficiências apontadas por críticos e historiadores, levou a cabo o plano inicial: escrever uma história conjunta.

Obra conjunta também foi *A Literatura Brasileira*<sup>92</sup>, cuja primeira edição na década de 60 já mostrava um interesse cada vez maior em preencher lacunas nas formações dos estudantes de Letras. De caráter bem mais didático que a obra dirigida por Afrânio Coutinho, a obra de equipe, assim como a projetada por Álvaro Lins, reunia um crítico por período. Hoje esgotada e fora de catálogo, o volume 5 escrito por Alfredo Bosi abrange o que Tristão de Athayde convencionou chamar pré-modernismo e se vincula aos escritores analisados por Lucia Miguel Pereira. Conquanto Bosi (1969) usasse uma divisão em períodos que se tornou “clássica” nas faculdades de letras e nos estudos secundaristas – abordando também as manifestações poéticas dos neoparnasianos e de Augusto dos Anjos – a nós interessa a parte dedicada à prosa de ficção.

Assim, Alfredo Bosi abrindo seu estudo sobre o regionalismo diz que “há um regionalismo “sério”, que implica pesquisa e íntimo sentimento da terra”, da mesma forma que há “um regionalismo de fachada” (1969, p. 55). Indicações como essa já parecem concordar com o gênero propenso a “embustes” (PEREIRA, 1988) salientado por Lucia, bem como o direcionamento escolhido por Bosi para a reflexão do período, indicado no título de seu capítulo “O conto regionalista”. Via assim o crítico o gênero conto mais voltado ao regionalismo, ao passo que o romance da época estaria mais ligado à questão social, embora se valessem também de uma dimensão estética.

---

<sup>92</sup> Obra em seis volumes. Cada autor ficou encarregado de um período específico, a saber: Manifestações literárias do período colonial (Castello), O romantismo (Amora), O realismo (Pacheco), O simbolismo (Moisés), O pré-modernismo (Bosi) e O modernismo (Martins).



Lucia Miguel Pereira tratou da literatura social no capítulo VI de sua *História*. Seu ensaio introdutório no qual se encontra “um panorama (...) tão somente para elucidar os rumos apontados” (PEREIRA, 1988, p. 28) que, diga-se de passagem, é utilizado em cada capítulo novo é quase que uma reprodução completa de um ensaio escrito em 1947 intitulado “Trecho de História Literária”<sup>93</sup>: corrigindo uma referência à data de uma publicação e trocando alguns vocábulos o ensaio foi totalmente aproveitado. Restou assim o estudo sobre os escritores mais significativos do período, nesse caso, somente Graça Aranha.

A vertente social é analisada no autor de *Canaã*, um livro de difícil classificação caindo a crítica numa classificação que sugere uma “confluência do realismo e do simbolismo” (PEREIRA, 1988, p. 250). Outros críticos o chamariam de romance impressionista, como Xavier Placer quando colaborador na equipe de Coutinho e designado a escrever o capítulo sobre “O Impressionismo na Ficção” (In: COUTINHO, 1986, volume IV); Nestor Víctor, vendo em *Canaã* uma mescla de naturalismo, decadentismo e simbolismo o chamou representante do “humanitarismo” (VÍCTOR, 1979, p.98)<sup>94</sup>.

Para Xavier Placer, Graça Aranha realizou um “péssimo romance”, consideração em que a “crítica tem sido unânime” (COUTINHO, 1986, p.497). Curioso notar que Sérgio Buarque de Holanda, em 1924, já enaltecia o valor dessa obra chegando a chamar o livro *Canaã* de “romance admirável” (HOLANDA, 2005, p.179), e que Lucia Miguel Pereira, autora do texto no qual Placer muito se baseara, o elogia constantemente. Logicamente essa afirmação do crítico tem sua razão de ser, pois Bosi (1969) em seu estudo sobre o pré-modernismo diz que o romance de Aranha, enquanto valor “é ainda hoje posto em dúvida por mais de um crítico respeitável” (BOSI, 1969, p. 106; e BOSI, 1994, p. 326)<sup>95</sup>. Seja como for, a solução encontrada para a classificação de Lucia Miguel Pereira, muito embora não se libertasse das convenções de períodos, era a de romance social.

<sup>93</sup> In: Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 1947.

<sup>94</sup> Em artigo publicado originalmente em *O País*, 1902.

<sup>95</sup> O texto de Bosi (1969) feito para a publicação de *A Literatura Brasileira – O pré-modernismo*, em 1960 é basicamente o mesmo encontrado na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1994) publicado dez anos depois.

Assim, esse capítulo de um único escritor (Graça Aranha) vem servir de *intermezzo* ao que chamou “Sorriso da sociedade”. De fato, sua classificação indicada nos nomes dos capítulos revela um anseio por distinções estéticas e históricas, eixo norteador na composição dessa *História*. Se preocupava na crítica o caráter estético era porque esse vinha vinculado ao reflexo histórico das obras que analisava. No caso da época em questão, quando certo sentimento de decepção tomava conta das pessoas, alguns escritores se voltaram mais para o cotidiano, tendo em comum a ficção como “a atitude em face das relações entre a vida e sua expressão literária” (PEREIRA, 1988, p. 255). A crítica nota nesses escritores uma falta daquela “urgência inadiável de exprimir-se através das personagens, que se adivinha nos verdadeiros criadores” (Idem).

Note-se o termo “verdadeiros criadores”. Por relegar a um papel de diletantismo a escritores que buscavam, talvez inconscientemente, “fazer obras que servissem de deleite” (Idem), esses homens “sensíveis e inteligentes” produziram uma literatura “menor”, não por culpa dos temas, mas do “ângulo pelo qual o abordaram” (p.256). Ela explica: “Havia no princípio do século, três correntes bem marcadas em nossa ficção: a psicológica, de Machado de Assis, a social, iniciada por Graça Aranha, a regionalista, desbravada por Afonso Arinos e Valdomiro da Silveira” (PEREIRA, 1988, p. 255). Ou seja, com a virada do século a tendência naturalista (PEREIRA, 1988, p. 24), que no início do período estudado (1870) faria a tríade com a orientação psicológica e regionalista, agora seria, na visão da crítica, substituída pelo romance social. Lástima é que o único representante até o momento fosse Graça Aranha. Dessa maneira os escritores contemplados nesse capítulo não se filiariam a nenhuma dessas correntes, embora “em todas roçando”, ficando um pouco “sem eixo, sem direção” (p.257) valendo-se somente da literatura do cotidiano para “distrair-se e distrair os leitores”.

Esses “diletantes” provenientes das classes dominantes são o objeto de estudo desse seu penúltimo capítulo: capítulo que reúne o maior número de analisados seja porque como disse na introdução estudaria “apenas os mais importantes” (PEREIRA, 1988, p. 28) e em matéria de uma literatura dada à pura distração os mais importantes sejam tantos (seis escritores), seja porque

viu neles alguns traços de “desvio” que os releguem um lugar para além do estéril diletantismo.

A verdade é que isso não acontece. Representando uma época em que ainda “o mundo se podia permitir sorrisos” (PEREIRA, 1988, p. 276), ou seja, antes do conflito armado de 1914, os escritores movidos pelo diletantismo dos que só se preocuparam em agradar não se revelariam, na visão da ensaísta, criadores. Coelho Neto, por exemplo, é tratado mais pelo escritor que poderia ter sido que pelo autor que foi. Herdeiro de correntes literárias nas quais em nenhuma se tinha enquadrado, esse escritor preocupava-se muito com o tom declamatório e retórico que marcou o início do século. Vindo de um simbolismo que nome algum relegou à ficção – com exceção de Tristão da Cunha, escritor que teria feito à literatura das primeiras décadas reencontrar Machado de Assis (PEREIRA, 2005b, p. 77) – Coelho Neto é quem mais ganha espaço em seu capítulo, embora paradoxalmente seja o que menos valor represente entre os escolhidos, escritor que “teimava em afogar no verbalismo a riqueza de sua imaginação” (PEREIRA, 2005b, p. 234). Talvez nem tanto o acento retórico e o verbalismo caracterizador do período sejam a nota oficial pela reticência da crítica em relação a esses romancistas, mas, sobretudo, o posicionamento cosmopolita de suas produções, atitude que confirmaria como a mudança ideológica – de Lucia Miguel antes e depois dos anos 40 – se processou. Ela que deixava transparecer em seus primeiros ensaios uma atitude de cidadã do mundo mostra, em sua maturidade, como essa guinada representa sua disposição ensaística frente aos escritores que critica.

João do Rio acaba comprometendo sua obra, pois seu “ambiente, como o estilo, são internacionais” (PEREIRA, 1988, p. 280). No fundo esses escritores estariam em consonância com a representação de uma civilidade expressa pela frase axiomática de Prudente de Moraes Neto: “O Rio civiliza-se”. Dessa forma o sorriso com a paz e estabilidade da capital (e do Brasil) e mais a tendência a se tornar parecidos com o europeu, ou seja, civilizados, apareceriam como sintomas nos escritos, refletindo o “espírito dominante do momento” (PEREIRA, 1988, p. 281). Para uma crítica a quem a década de 30 iria revelar mudanças as mais significativas, principalmente pela divisão da intelectualidade brasileira em dois blocos, a ideia de literatura como expressão da “arte perturbadora e inquiridora” (PEREIRA, 1988, p. 256) se estava

construindo, e com ela, conseqüentemente, a não aceitação de meras atitudes de distração, pois a “literatura já não é, já não pode ser um passatempo” (PEREIRA, 2005a, p. 90), e continua:

O escritor é julgado menos pelo seu estilo do que pelo que tem a dizer. Não se espera dele que distraia o espírito, mas sobretudo que o faça pensar. O pensamento é que vale, da sua sinceridade dependerá quase totalmente o valor da obra. (PEREIRA, 2005a, p. 90)

Assim, ela via que os vinte primeiros anos são abordados basicamente “sob o signo da oratória” (PEREIRA, 2005a, p. 294) sem grandes colaborações de Xavier Marques, Artur Azevedo, Júlia Lopes de Almeida, adicionados aos dois outros romancistas já citados. Excetuando-se o Afrânio Peixoto de *Maria Bonita*, - único romance tido como o livro no qual o escritor “escreveu bem”, pois esse livro “tem páginas de envolvente frescura” (PEREIRA, 1988, p. 275), situação jamais alcançada novamente em toda a carreira de Peixoto – e de um Mário de Alencar, que diferentemente dos outros escritores do período, se não se fazia diletante pela concepção de literatura como o “sorriso da sociedade”, ficava à margem dos sucessos, “não ousando penetrar-lhes no âmago” (PEREIRA, 1988, p. 157), a lista de Lucia Miguel Pereira somente comporta autores cujas produções se mostraram muito aquém tanto da produção machadiana, quanto dos livros de Lima Barreto, sua “chave de ouro”. É, sem dúvida, o capítulo mais forçoso de sua *Prosa de Ficção*.

Contudo, esse *intermezzo* entre a calma de um Brasil antes da Primeira Guerra e o conceito de literatura como o sorriso de uma sociedade feliz segue uma lógica na composição de sua *História*: queiramos ou não, os escritores componentes do período seriam o último eco de bonança antes das agitações que se começariam a processar e que, tomando corpo com as efusões revolucionárias – tanto na arte quanto na política – engendrariam a iconoclastia dos anos 1920. O modernismo no qual a *História* de Lucia Miguel Pereira para às portas é, em uma análise possível, um levante contra a estética passadista e declamatória em que esses escritores – em se referindo à prosa – também seriam os representantes. Escolher colocá-los, além de refletir o plano inicial que era falar de escritores à margem, faz parte da construção orgânica de seu livro. Se ela não viu neles melhores dotes literários isso se deve tanto a sua tarefa de usar a crítica como procedimento avaliativo e esclarecedor, pois

sua apreciação esbarra a todo tempo em seu gosto e sua conformidade com os conceitos romanescos, como em preparar o terreno para o último escritor do período, aquele que reflete as mudanças que se tornariam realidade nas décadas seguintes, ou seja, o autor de *Clara dos Anjos*.

Lima Barreto vem representar uma reação contra a rotina do “descrever por descrever” (BOSI, 1994, p. 173) dos escritores vistos por Lucia Miguel Pereira em seu “Sorriso da sociedade”. Tanto o ornamento quanto a falta de seriedade darão lugar a uma literatura de crítica social, representada pelo escritor carioca. Com ele Lucia Miguel Pereira fecha seu livro dando conta do período assinalado, ou seja, com os anos 20 iniciar-se-ia um ciclo já prenunciado por Lima Barreto: o da função da arte perante uma sociedade em notória transformação; o do questionamento sobre o papel do artista e do intelectual na sociedade.

O crítico Eugênio Gomes interessou-se mais pela relação entre o jornalismo e a literatura – notadamente em *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* – e pela influência velada e “circunstancial” (COUTINHO, 1986, p. 222) dos escritores russos, Dostoievski, sobretudo, na escritura de Lima Barreto, preocupando-se em assinalar nos romances uma enumeração de “temas frequentes” no escritor em que “O repórter leva a melhor que o romancista, o que de resto acontece numa parte nada reduzida de sua ficção” (COUTINHO, 1996, p. 225). Se for considerável, conforme afirma Bosi (1969, p. 95), a crônica jornalística na ficção de Lima Barreto, o que lhe dava uma “linguagem fluente e desambiciosa”, não é menos certo o fato de que “a prosa de ficção em Língua Portuguesa, em maré de conformismo e academismo” só veio a lucrar. Essa é a chave da análise de Bosi e Lucia, a saber, a do escritor que usa as palavras não mais como meros adornos, mas como inserção social de um pensamento que se levantava contra os preciosismos da prosa de um Coelho Neto e de um Rui Barbosa.

Os problemas da cor, da doença e da situação econômica e como eles refletiam tanto em sua obra ficcional como em seu temperamento crítico são a escolha de Lucia Miguel Pereira, usando como contraponto a figura de Machado de Assis. É com ele que Lima Barreto será medido e apreciado tanto no tocante do mergulho no íntimo das personagens, como pela disposição em se retratar um Rio que transcendia a própria noção localista. Bosi,

diferentemente de Lucia, o compara ao autor de *Dom Casmurro*<sup>96</sup> mais pelo estilo ou pelo “andamento” das frases (BOSI, 1969, p. 101), que pelas “explorações em profundidade que ambos realizaram” (PEREIRA, 1988, p. 288), ou seja, quis o crítico aproximá-lo de Machado de Assis pela “velada ironia” representada pela linguagem do “mas”, do “talvez” e do “embora”, recurso que na visão do crítico seriam procedimentos que inseriam restrições, dúvidas, “ambíguas concessões à mentalidade que (Lima Barreto) queria atingir” (BOSI, 1969, p. 101). Assim como Eugênio Gomes (IN: COUTINHO, 1986), Alfredo Bosi (1969) não deu lugar à produção do Lima Barreto contista, nem mesmo em sua *História Concisa da Literatura Brasileira* cujo texto sobre o autor do *Polícarpo Quaresma* é uma reprodução quase fiel (cuidando em lhe acrescentar três parágrafos finais para se abordar “*Os Bruzundangas*”) de *O Pré-Modernismo*, publicada dez anos antes. Afinal, como afirmou Lucia Miguel Pereira (1988, p. 313) foi no conto “que esse grande e infeliz escritor deu a inteira medida da sua capacidade”.

Os romances, por sua vez, são analisados por Lucia Miguel Pereira à luz da biografia de Lima Barreto, ora pendendo para a situação do mulato numa sociedade a qual tem de ascender socialmente pelo estudo e que não o comporta; ora com tendências a ver nas personagens barretianas resquício de seu autor. Os três problemas que ela verificou em Machado de Assis, a mulatice, a doença e a pobreza foram usados como procedimento comparativo, somando-se a isso o trabalho em uma repartição pública. No caso de Machado a doença era a epilepsia; no de Lima Barreto a loucura de seu pai que descambaria numa entrega ao alcoolismo; em Machado o trabalho como funcionário público deu a ele a estabilidade que tanto lutara, em Lima Barreto foi o mote da crítica à burocracia; a pobreza que um superava em ascensão, ao outro significava uma queda abrupta. Estavam nossos dois escritores em contraponto (PEREIRA, 1988, p. 290). Contudo, sua análise não se limita somente a uma comparação com o outro ilustre romancista, fazendo nossa ensaísta verdadeiro mergulho nos enredos e estudos dos caracteres, tentando elucidar os contrastes que envolviam o autor de *Clara dos Anjos*.

---

<sup>96</sup> A inclinação de Bosi é compará-lo a Monteiro Lobato, autor a quem Lima Barreto se ligaria pela crítica ao passadismo. Cf. Bosi 1994 e Bosi 1969.

Contradições existem em toda a gente, mas as de Lima Barreto, por muito repetidas e evidentes, fazem supor que sua obra e a sua personalidade teriam sido algo diversas se não o houvessem endurecido e perturbado os conflitos com o meio e consigo mesmo. (PEREIRA, 1988, p. 292)

Esses conflitos marcaram-no. “Não haverá nele uma contradição entre o eu íntimo e o social?” pergunta-se Lucia Miguel, procurando mostrar como o marxista por simpatia se fazia crer voltariano e cético; como o anticlerical rezava no dia de Nossa Senhora da Glória; como o homem que afirmava não gostar do passado “insurgia-se contra qualquer obra que implicasse na destruição de velhos edifícios, ligados à história ou ao aspecto do Rio” (PEREIRA, 1988, p. 314); como o anarquista “defendeu em várias ocasiões o Império, o imperador, as tradições e até a nobreza” (PEREIRA, 1988, p. 291), pois “sempre se referiu com grande respeito a D. Pedro II” (p. 315), procedimento assinalado, também, por Alfredo Bosi (1994, p.317): “Chegava, às vezes, a confrontar o sistema republicano desfavoravelmente com o regime monárquico no Brasil.” Seus romances são todos eles, vistos em profundidade analítica: o Gonzaga de Sá encarado como possuidor das características de seu criador; o Isaías Caminha mostrado desde seu acento mais analítico, inicialmente projetado como um romance de tese (PEREIRA, 1988, p.301), descambando num desvio de rumo, transformando o romance em “panfleto caricatural” (p.303); *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, “o seu grande livro, aquele que lhe marca o lugar na literatura brasileira” (PEREIRA, 1988, p.307) é aludido tanto pela concepção de loucura, como das injunções sociais, bem como por ser o livro que apresenta pela primeira vez o tema do subúrbio do Rio – constante nos estudos sobre a obra de Lima Barreto.

Ao lado de seu valor como ficção – o mais importante – os livros de Lima Barreto possuem o de serem crônicas da vida do Rio. Conhecia profundamente a sua cidade, cuja paisagem lhe forneceu, espalhadas por toda a obra, páginas descritivas de sóbria beleza. Tão descuidado no estilo (...) tem todavia passagens de grande pureza de forma ao evocar os panoramas do Rio, porque sentia uma secreta correspondência com o meio onde nascera e crescera. (PEREIRA, 1988, p.314)

Aproximasse então, pela ficção dos costumes de sua terra e de seu povo, pela caricatura que bem soube fazer de seu tempo, de Manuel Antônio de Almeida. O ensaio se fecha com a confluência entre os dois romancistas

cariocas, Lima Barreto, na visão de Lucia Miguel (1988, p.316) os aproximam lucrando sua obra em intensidade: a satírica e a analista.

O texto final de *Prosa de Ficção* que aborda Lima Barreto como detentor dos “Prenúncios Modernistas” estava, salvo algumas alterações e adequações mínimas, pronto desde 1946, quatro anos antes da publicação de sua *História*<sup>97</sup>. Em nenhum dos ensaios escritos antes de 1946 havia Lucia Miguel abordado a figura de Lima Barreto. Essa foi a década em que o escritor começou a fazer parte de seu rol de comparados a Machado de Assis, considerando-os “como nossos dois maiores romancistas mortos” (PEREIRA, 1988, p. 290). O prefácio que enviou para a edição de *Clara dos Anjos*<sup>98</sup>, a primeira edição em livro, saída em 1948 é também uma variação do mesmo ensaio publicado na revista *Literatura* dois anos antes. Esse tipo de constatação, longe de menoscabar o processo de escrita e aproveitamento dos textos por parte da autora, refere-se mais ao processo ensaístico como enformador da escrita de nossa crítica: sua *Prosa de Ficção* estava, em maior ou menor grau, disseminada nos ensaios periódicos e publicações de revistas ao longo da década de 1940. O texto final foi uma coletânea de seus esparsos, direcionados e adequados às novas exigências que uma *História* requeria. Por outro lado revela o que a crítica estava lendo no momento, aproveitando as últimas leituras que a exigência da empreitada requeria para continuar, sempre que possível, as colaborações periódicas de que nunca efetivamente se desligou. Sua historiografia é, também por isso, ensaística. Tirássemos o caráter ensaístico desse pedaço de nossa história literária e possivelmente o que teríamos seria um compêndio mais ou menos esperado dos escritores catalogados, onde a reflexão seria ou ausente, ou escondida no anonimato autoral de escritores que preferiram sumir em seus textos em prol de uma objetividade legitimadora, como foi o caso de outros escritos que também envolveram uma coletividade de críticos.

<sup>97</sup> In: *Literatura*. Rio de Janeiro, nº3, pp.3-32, ano I, novembro-dezembro de 1946. O texto foi republicado na reunião de ensaios periódicos por Luciana Viegas intitulado “Escritos da maturidade”.

<sup>98</sup> Essa primeira edição reuniu a novela póstuma publicada em dezesseis números pela Revista Souza Cruz, em 1923-1924. O volume, além do primoroso ensaio da crítica, trazia seis contos de diversas datas publicados na primeira edição de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915). A publicação da novela pela Companhia das Letras em 2011 mantém, juntamente com o famoso prefácio de Sérgio Buarque de Holanda, de 1956, o prefácio de Lucia Miguel Pereira.



## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: POR UMA HISTORIOGRAFIA DO ENSAIO NO BRASIL**

Se podemos considerar a escrita ensaística de Lucia Miguel Pereira como passível de construção de uma historiografia de nossa literatura isso se deve em grande parte ao universo de representação que ela propõe a partir da configuração de um eu no mundo. É bem verdade que esse mundo será para nossa ensaísta o mundo do literário, onde a coisa pública se confunde na coisa humana. Falar do ensaísmo de Lucia Miguel é, entre outras coisas, falar das construções no espaço e no tempo do ser humano, de sua inserção e modificação da vida pela arte, de uma valorização das condutas que nos refletem – sejam estas artísticas ou sociais –; da disseminação dos discursos pautados pela personalização dos atores sociais que enxergavam tendências reveladoras dos percalços nas quais nossa história se construiu, bem como as soluções propostas para as modificações ocorridas.

Uma historiografia cientificamente objetiva não relegaria ao historiador o luxo de se comprometer com o texto de maneira pessoal. Teríamos, sim, uma escrita de caráter mais distanciado do objeto – algo que por tanto tempo se confundiu com a noção de método – projetando autores e obras à luz de uma convencionada importância, geralmente didática. O ensaio, como interpretação, reivindica o parecer do ensaísta ao qual está inseparavelmente ligado. O historiador-ensaísta é assim um intérprete, um mediador, aquele que pesa e propõe de acordo com a lógica de seu tempo.

A voz desse leitor que produz é condicionada pela expansão de seu eu e sua relação com o mundo. O ensaio é, também por isso, uma força. Força atuante que ao ser projetada na escrita cria o seu próprio procedimento de análise, reinventa a escrita pelo ato de reescrever, de se auto indagar; atitude mental que transcende a noção de gênero por escapar dos dogmas enformadores, se intensificando muito mais como conteúdo do que como forma; veículo de ideias que age pela especulação e questionamento do sedimentado, ao mesmo tempo crítica e criação.

Montaigne, com seus *Essais*, criou uma percepção diferenciada do real, uma pedagogia da subjetividade, suspendendo as verdades em busca de uma contínua construção. Escrevendo, promoveu, ele mesmo, a leva de seus

sucedâneos, ensaístas que do texto se valeram para intervir nas mais diferentes áreas. A história de nossas letras é uma história do ensaio.

Notável que num país onde tantos e tão hábeis ensaístas apareceram, tão pouco se teorizasse sobre esse gênero, bem como pouco valor as historiografias literárias lhe dessem. Pode-se usar o ensaio para falar de tudo, mas poucos estudos se fazem na literatura sobre o papel social do escritor que age textualmente. Uma historiografia do ensaio brasileiro poderia contemplar não somente nomes da ficção ou poesia que esporadicamente produziram ensaios, mas, principalmente, escritores que, agindo paralelamente às construções tradicionalmente chamadas de literárias, propuseram, pelas suas inserções críticas, leituras de nossos tempos, reescrevendo o literário a partir de seus ensaios, como Álvaro Lins, Tristão de Athayde, Otto Maria Carpeaux, Alexandre Eulálio, Antonio Candido e tantos outros. Poderia ainda contemplar a maleabilidade desse gênero que desconhece as fronteiras, preocupando-se com a escritura ensaística de alguns de nossos nomes, como Clarice Lispector, Mário de Andrade ou Bernardo Carvalho: exemplos entre tantos em que a escrita não se limita a uma demarcação genérica e que poderiam, como muitos outros, terem suas obras ainda mais potencializadas por uma crítica não sujeita somente a hegemonia dos caracteres aristotélicos, mas questionando esses mesmos caracteres como fizeram, por exemplo, nossos vizinhos americanos.

Na Hispano América coisa bem diferenciada aconteceu, pois o ensaio, como disseminador de uma consciência política, foi a pedra de toque nas nações nascentes do século XIX, bem como o enformador de boa parte da crítica artística nesses países no século XX<sup>99</sup>. A diferença reside no fato de as historiografias literárias da América Hispânica contemplarem o gênero em sua importância estético-histórica, bem como política e social. A nós restam os trabalhos individuais de autores preocupados em salientar essa importância no

---

<sup>99</sup> Podemos citar alguns poucos exemplos de historiografias literárias que contemplam o ensaio como gênero na história de seus povos como o trabalho organizado por Ana Pizarro, *América Latina: palavra, literatura e cultura*; ou a *Historia de la literatura hispanoamericana*, em três tomos, de José Miguel Oviedo, e do mesmo autor a Breve Historia do Ensayo Hispanoamericano; ainda a História da literatura hispano-americana, de Bella Josef. Seus historiadores enxergam o ensaio como de importância capital nos países sobre os quais escrevem, algo que, definitivamente, também ocorreu entre nós, embora não lhe sistematizem, de maneira historiográfica, um trabalho.

Brasil, como é o caso de Antonio Candido e Silviano Santiago, por exemplo, escrevendo livros fora dos sistemas historiográficos oficiais, propondo leituras a partir do cruzamento de nossos ensaístas como outros escritores hispano-americanos.

Uma das dificuldades talvez seja a mescla que o ensaísta faz de disciplinas, a seu propósito confluentes, tornando a classificação de um texto como antropológico, sociológico, etnográfico ou político, preferindo relegar o estudo desses ensaios aos profissionais especializados nessas áreas. A literatura que por si só já fala do elemento humano e como arte expande quaisquer fronteiras fica, no Brasil, contemplada nas historiografias somente no que respeita seu papel de ficção ou poesia. Até mesmo por isso a *História* de Lucia Miguel Pereira pode ser vista como tributária para uma reavaliação da ensaística em nosso Brasil, pois, se com um método personalizado e ensaístico pode além de criticar, criar uma historiografia, não é menos verdade que o gênero seja, em pouco tempo, definitivamente enxergado como um dos veículos de interpretação de nosso país.

*Prosa de Ficção* foi o núcleo de sua ensaística literária, sobretudo porque nesse livro era a literatura, a despeito de outras artes, o tema central. Ela que escreveu sobre a cultura e artes de uma maneira geral, e sobre a sociedade brasileira com sua história, seus negros, suas mulheres, seus pares, de uma maneira particular, precisou endereçar sua visão sobre o literário a partir da seleção de autores que compreendessem os cinquenta anos a ela relegados. 1870 a 1920 mostraram, pela pena de Lucia Miguel Pereira, mesmo que ela pretendesse o contrário, que nossa ficção foi rica, que nossos escritores responderam ao seu mundo e ao seu tempo a partir dos materiais de que dispunham. Nesse sentido, longe de forçar uma valorização de nomes efêmeros, mostrou a ensaísta que crítica é “simpatia” (PEREIRA, 2005a, p. 91), pois precisa compreender as diretrizes de cada autor, a contribuição de cada obra, influenciando assim sobre a opinião dos quais é a mediadora. A razão de ser da crítica, Lucia bem o já tinha notado, vem da mediação que faz, ajudando a construir os sentidos. O crítico-ensaísta perdura em nossa contemporaneidade justamente por manejar esses sentidos a partir do filtro de suas considerações. Lucia Miguel Pereira e sua produção de ensaios teve sua contribuição nesse processo.

Nesse trabalho nosso maior desafio foi justamente pensar a configuração da voz da ensaísta a partir de suas produções críticas, propondo que suas análises, embora ensaísticas, eram metódicas. Uma das dificuldades é tentar continuar cientes de que o gênero ensaio, apesar de ser visto como geralmente ametódico, antidogmático e descompromissado em revelar verdades últimas é também o gênero da atitude de propor, sejam reflexões, sejam reavaliações.

O ensaio como método se revelou um instrumento metodológico útil na compreensão de vários porquês que são notas constantes na escrita de Lucia Miguel Pereira. Assim, descobrir para onde sua voz se dirige e como ela se processa nos interstícios de seus textos é tarefa que remonta a uma visão da ensaísta como um ente que representa seu mundo pelo texto, mesmo seja ele carregado, às vezes, de suas vicissitudes, tiques ou preconceitos; entender que suas escolhas e sua representação como escritora demandam um entendimento de seu lugar de enunciação, de suas leituras e ídolos, de suas disputas políticas, de suas modificações de opiniões e crenças.

Pesquisar seu método ensaístico foi tentar compreender a pessoa Lucia Miguel, a ensaísta e crítica que mandou subtrair, após sua morte, textos que poderiam deixar mais compreensíveis passagens suas, bem como escrever mais um capítulo sobre a história da intelectualidade feminina no Brasil, estudo que tinha anunciado e que provavelmente foi queimado juntamente com todos os seus inéditos. Nosso trabalho pretendeu, assim, colaborar com a valorização do crítico não acadêmico num país em que se professa um discurso hegemônico da academia em detrimento da crítica jornalística, relegando, muitas vezes, críticos do porte de um Álvaro Lins ou de um Tristão de Athayde a um estudo enciclopédico sem lhes valorizar a obra e importância na configuração da moderna crítica brasileira. As contribuições deles foram muitas, e a própria dicção ensaística que perfaz o discurso moderno provém, em boa parte, desses críticos do passado.

Lucia Miguel Pereira foi mais uma deles. Mesmo sem professar o feminismo que se solidificava contribui para a inscrição da mulher como mediadora dos embates culturais, ombreou com os maiores críticos de sua geração, ganhando elogios de todos, mesmo os de que discordava em algumas considerações como Mário de Andrade ou Jorge Amado. Na

historiografia literária brasileira seu nome há de perdurar como uma grande leitora, uma crítica de seu tempo, mas que não se limitava a ele, fazendo apontamentos ao entendimento de nossa contemporaneidade e se projetando em críticos que lhe seguiriam os passos, como Alexandre Eulálio ou Antonio Candido.

Esse trabalho como etapa termina aqui. Seu objetivo como dissertação de mestrado foi esgotar a fortuna crítica do objeto. Logicamente que outras questões se abriram, como a busca de um estudo que possa dar conta tanto de uma modificação no estatuto artístico de nosso objeto – a relevância do ensaio na composição da historiografia literária no Brasil –, quanto nas perspectivas que sobre ele construímos. Trabalho de tal monta exigiria uma continuidade de pesquisa em âmbitos mais aprofundados, amplificando as noções aqui indicadas. Contudo, pela constatação de uma ausência do gênero ensaístico nos sistemas historiográficos brasileiros, bem como da reticência de boa parte dos críticos historiadores em relação ao gênero ensaio, esse trabalho deve ter dado um passo nessa direção: indicar a necessidade de um estudo futuro sobre o ensaísmo literário, estudo esse que contribua com uma nova visão sobre o gênero em nosso país, colocando-o como integrante de direito nos estudos sobre a literatura no Brasil.

Se crítica é simpatia, é compreensão de autores e obras, o ensaio é veículo, é processo. Processual é o homem como intenso constructo a se refazer sempre que abaladas são nossas convicções; processuais são nossas histórias de revitalização do passado, sugerindo um maior entendimento do presente, pois nas lacunas a serem constantemente preenchidas busca o ser humano racionalização de suas paixões: nos intervalos e nas lacunas residem os interstícios prontos a receber quaisquer verdades transitórias, mesmo que nos escondamos na tradicional forma de se ver e encarar a vida como algo determinado. O crítico é aquele que busca entender essas lacunas; o ensaísta propõe preenchê-las com a transitoriedade daquele que interpreta. Nessa *démarche* seguimos aprendendo, reavaliando, incorporando métodos de análises na arte e na vida.

## BIBLIOGRAFIA

### 1- LIVROS DE LUCIA MIGUEL PEREIRA:

PEREIRA, Lucia Miguel. **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943). Rio de Janeiro: Graphia, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Escritos da maturidade**: seleta de textos publicados em periódicos (1944-1959). Rio de Janeiro: Graphia, 2005b.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis**. (Estudo crítico e biográfico). São Paulo: Editora Brasileira, 1949.

\_\_\_\_\_. **Em Surdina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da literatura**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. **A vida de Gonçalves Dias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1943.

\_\_\_\_\_. **Ficção Reunida**. Posfácio de Patrícia da Silva Cardoso. Curitiba: UFPR, 2006.

### 2- ENTREVISTA:

SENNA, Homero. Entrevista com Lucia Miguel Pereira. Grandes entrevistas. Disponível no sítio <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/LuciaMiguel-Pereira.htm> acesso 7 jan 2013.

### 3- PERIÓDICOS:

AMADO, Jorge. Sobre o romance internacional. In: **Gazeta de Notícias**. Nº 28. Ano 59. Rio de Janeiro. 26/10/1934, p. 2.

\_\_\_\_\_. Soneto de novela. In: **Gazeta de Notícias**. Nº 39. Ano 59. Rio de Janeiro. 08/11/1934, p. 2.

LIMA, Benjamin. Uma romancista. In: **O Paiz**. Nº 16872. Ano 48. Rio de Janeiro. 06/02/1934, p. 2.

PEREIRA, Lucia Miguel. "As palavras passam muito depressa...". In: **Gazeta de Notícias**. Nº 18. Ano 59. Rio de Janeiro. 14/10/1934, p. 16.

SCHMIDT, Augusto Frederico. Romance e política. In: **Gazeta de Notícias**. Nº 33. Ano 59. Rio de Janeiro. 01/11/1934, p. 34.

#### 4- ARTIGOS

PEREIRA, Lucia Miguel. A valorização da mulher na sociologia histórica de Gilberto Freyre. In: AMADO, Gilberto et al. **Gilberto Freyre - sua ciência, sua filosofia, sua arte**: ensaios sobre o autor de "Casa-Grande & Senzala" e sua influência na moderna cultura do Brasil, comemorativos do 25º aniversário da publicação deste seu livro. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962. Disponível no sítio: [http://bvfgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf\\_cfa\\_pereira.htm](http://bvfgf.fgf.org.br/portugues/critica/livros/gf_cfa_pereira.htm)  
Acesso 14 jan 2013.

\_\_\_\_\_. Relações de família na obra de Machado de Assis. In: Machado de Assis em linha. (Revista eletrônica). Disponível em <http://machadodeassis.net/download/numero04/num04artigo01.pdf>  
Acesso 28 set 2012.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Clara dos Anjos**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1948.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Histórias e Sonhos**: Contos. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1961.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Casa Velha**. São Paulo: Martins, 1943.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: **Ensaístas Ingleses**. Clássicos Jackson, vol. XXVII. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1970.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2008.

AIRA, César. O Ensaio e seu Tema. In: **Pequeno Manual de Procedimentos**. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2007.

ALENCAR, Heron de. Sobre José Veríssimo. In: VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963.

ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. Elegia de Abril. IN: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

\_\_\_\_\_. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.

ANTELO, Raúl. **Transgressão e Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.

ATHAYDE, Tristão de. **Teoria, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.

ATKINS, Douglas. Estranging the familiar: Hartman and the essay, or the cat Geoffrey at pranks. In: **Geoffrey Hartman: criticism as answerable style**. London: Routledge, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. **A Biblioteca Imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **Alguma crítica**. Cotia: Ateliê, 2002.

BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (ORG). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.

BOSI, Alfredo. **A literatura brasileira**. Vol. V. O Pré-Modernismo. São Paulo: Cultrix, 1969.

\_\_\_\_\_. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história**. Cinco séculos de um país em construção. São Paulo: Leya, 2010.

BUENO, Luís. **Uma História do Romance de 30**. São Paulo: EDUSP, 2006.

\_\_\_\_\_. Guimarães, Clarice e antes. In: **Tereza: Revista de Literatura Brasileira**, nº2. São Paulo: Editora 34, 2001.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 30 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1967.

\_\_\_\_\_. Lucia. IN: **O Albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

\_\_\_\_\_. **Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos**. Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.



\_\_\_\_\_. **O método crítico de Sílvio Romero**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. Parte II. Volume IV. Niterói: EDUFF, 1986.

\_\_\_\_\_. **Crítica e poética**. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.

\_\_\_\_\_. A crítica de Machado de Assis. IN: **Crítica e críticos**. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1969.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. In: SOUZA E MIRANDA (ORGS) **Crítica e Coleção**. Belo Horizonte, UFMG, 2011.

EULÁLIO, Alexandre. **Escritos**. São Paulo: UNESP, 1988.

FAUSTO, Boris. **A revolução de 1930**: historiografia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIL, Fernando Cerisara. A crítica e o romance rural. In: **Revista de Letras**. Vol. 48, nº 1, p. 85-100, 2008.

GONÇALVES, Marcia de Almeida. **História ou romance? A renovação da biografia nas décadas de 1920 a 1940**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 119-135, jan.-jun. 2011.

\_\_\_\_\_. **Mestiço, pobre, nevropata**: biografia e modernidade no Machado de Assis de Lúcia Miguel Pereira. Disponível em <http://anpuh.org/anaais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0651.pdf> acesso 25 jul. 2013.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. História da Literatura Brasileira – 1870 a 1920. IN: **Sérgio Buarque de Holanda**. Escritos Coligidos. Marcos Costa (org). Livro II – 1950 – 1979. São Paulo: UNESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Espírito e a Letra**: Estudos de Crítica Literária I – 1920-1947. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O que querem os dicionários. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; ARAÚJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras**: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

IGLÉSIAS, Francisco. **História e ideologia**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LAFETÁ, João Luiz. **A dimensão da noite e outros ensaios**. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2004.

\_\_\_\_\_. **1930: A crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

LEERNHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (ORG). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.

LIMA, Alceu Amoroso. Síntese da evolução do catolicismo no Brasil. IN: **Enciclopédia Delta Larousse**. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1967.

\_\_\_\_\_. Ação social católica. In: **A Ordem**: Órgão do Centro Dom Vital. Janeiro de 1937. Arquivo eletrônico. Disponível em:

[http://www.obrascatolicas.com/index.php?option=com\\_docman&task=cat\\_view&gid=60&Itemid=53](http://www.obrascatolicas.com/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=60&Itemid=53) acesso 5 ago 2012.

LINS, Álvaro. **Os mortos de sobrecasaca**: obras, autores e problemas da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Vol.1 e2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

\_\_\_\_\_. **A crítica literária no Brasil**. 2º Vol. 1940-1981. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

\_\_\_\_\_. **Interpretações**. São Paulo: José Olympio, 1946.

\_\_\_\_\_. A vingança de Sílvio Romero. In: **Pontos de Vista**. São Paulo: T.A. Queiroz, 1995.

MENDONÇA, Bernardo. A Leitora e Seus Personagens: profecias e memórias dos anos 30. IN\_\_\_\_ **A leitora e seus personagens**: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943). Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. La crítica brasileña desde 1922. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: palavra, literatura e cultura. Vol.3. São Paulo: Memorial, 1995. PP 673-693.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. **Paranoia ou mistificação?** Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/educativo/paranoia.html>

MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)**: Pontos de partida para uma revisão histórica. São Paulo: Editora 34, 2008.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (ORG). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.

OBALDIA, Claire de. **The Essayistic Spirit**: Literature, Modern Criticism and the Essay. New York: Oxford, 1995.

OVIDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana**. 1. De los orígenes a la Emancipación. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

PLATÃO. **Fedro, ou Da beleza**. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

PEREIRA, Lucia Miguel. A leitora e seus personagens: seleta de textos publicados em periódicos (1931-1943). Rio de Janeiro: Graphia, 2005.

\_\_\_\_\_. **Machado de Assis**. (Estudo crítico e biográfico). São Paulo: Editora Brasileira, 1949.

\_\_\_\_\_. **Em Surdina**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **História da literatura**: prosa de ficção: de 1870 a 1920. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1988.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. **Clara dos Anjos**. Rio de Janeiro: Editora Mérito, 1948.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. A invenção da ordem: Intelectuais católicos no Brasil. IN: **Tempo Social**, revista de sociologia da USP, v. 19, n. 1.

PIRES, Paulo Roberto. Viagem à roda de uma dedicatória. **Revista Serrote**. Número 12. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2012. P. 173-190.

PONTES, Heloísa. Crítica de cultura no feminino. In: **Revista MANA**, Rio de Janeiro, 14(2): 511-541, 2008.

PORTELLA, Eduardo. **Dimensões I**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

ROCHA, João César de Castro. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

ROMERO, Sílvio. **Machado de Assis**: estudo comparativo de literatura brasileira. Campinas: UNICAMP, 1992.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Tomo Primeiro. 6 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

SALEM, Tânia. Do Centro D. Vital à Universidade Católica. IN: SCHWARTZMAN, Simon (ORG) **Universidades e Instituições Científicas no Rio de Janeiro**. Brasília, CNPq, 1982. Disponível em <http://www.schwartzman.org.br/simon/rio/tania.htm> Acesso em 15 mar. 2012.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 – Reflexões. IN: **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTOS, Alckmar Luiz dos Santos. A crítica literária brasileira...no laboratório. IN: **Protocolos Críticos**. São Paulo: Iluminuras, 2009.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. **A literatura como missão**: Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SIMMEL, Georg. **Ensaio sobre teoria da história**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. IN: **Crítica Cult**. Belo Horizonte, UFMG, 2007a.

SOUZA Octávio Tarquínio. **História dos Fundadores do Império do Brasil**. Volume I: José Bonifácio. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1972.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Introdução à Historiografia da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007b.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis colados**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Apresentação de Jacques Leenhardt. IN: MARTINS, Maria Helena (ORG). **Rumos da crítica**. São Paulo: Itaú cultural, 2000.

VENTURA, Roberto. História e crítica em Sílvia Romero. IN: MALLARD, Leticia et al. **História da literatura**: ensaios. Campinas: UNICAMP, 1995.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 4ª ed. Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1963.

VÍCTOR, Nestor. **Obra crítica de Nestor Víctor**. Volume III. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1979.

WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 2000.